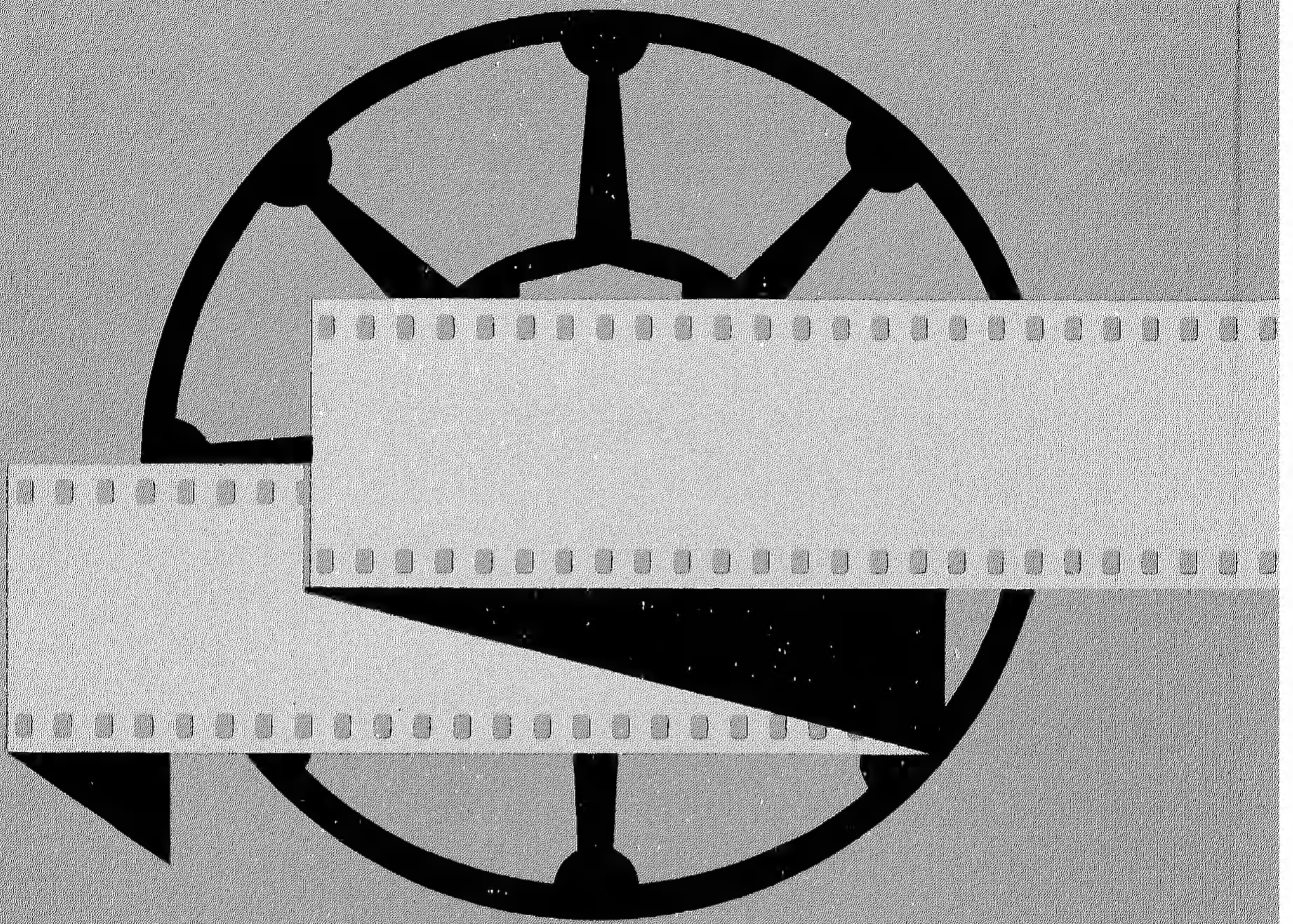


د. دريّه شرف الدين



السياسة والسياسي في مصر

١٩٦١ - ١٩٨١

دار الشروق

السِّيَاسَةُ وَالسِّيَمَا فِي مِصْرَ

١٩٦١ - ١٩٨١

الطبعة الأولى
١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة ١٦ شارع جولد صبي - هاتف ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
بوليا . شروق - فاكس 20091 SHROK UN
تبروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف : ٢١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
بروكيا . دلتون - فاكس : SHROK 20175 LE

د. دريّه شرف الدين

السياسة والسيما في مصر

١٩٦١ - ١٩٨١

دار الشروق

الغلاف من تصميم الفنان الكبير الأستاذ حسين بيكار

تقديم

شهد المجتمع المصرى فى الفترة من عام ١٩٥٢ وحتى الآن ، تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية كبيرة ، كان لها أثر عظيم على الحياة الثقافية والروحية لهذا المجتمع ، سلباً وإيجاباً . مما دفع عدداً من الباحثين فى مجال العلوم الإنسانية ، إلى رصد هذه التغيرات ، وإلقاء الضوء عليها ، وعلى الظواهر التى تبعتها ، فى محاولة لتقديم تفسيرات من وجهات نظر متباينة ، تختلف باختلاف الموقع الفكرى للباحث .

وقد اتفق هذا الاتجاه مع ما برز فى السنوات الأخيرة ، خاصة منذ منتصف هذا القرن ، من اتجاهات نقدية حديثة تؤكد اجتماعية الفن ، وأنه لا يمكن فصل العمل الفنى بدرجة أو بأخرى عن العامل الاجتماعى ، الذى هو فى حقيقته عامل سياسى واقتصادى واجتماعى . ولا تنفى هذه الاتجاهات فى الوقت نفسه ، تأثير عامل الإبداع الخلاق فى نشأة العمل الفنى وتطوره .

كما أثبت المنهج التاريخى الاجتماعى لدراسة الفن ، أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة فى مجتمع من المجتمعات ، وبين الأشكال الأساسية للثقافة الروحية لهذا المجتمع ، ومن بينها الفن بأجناسه المختلفة ، على اعتبار أن نتاج الثقافة الروحية للبشرية ، إنما هو شكل من أشكال الوعي لدى الإنسان . ولأن الإنسان ليس وحيداً وليس فرداً منعزلاً ، ولأن خيوطاً عديدة تربطه بأبناء المجتمع الآخرين ، وبالمجتمع ككل ، فإن حياته الروحية والذهنية تبدو بمثابة ظاهرة اجتماعية ، وبمثابة الوعي الجمعى للأفراد الذين يعيشون فى ذلك المجتمع .

ومن هذا المنطلق ، نرى أن التغيرات فى حياة المجتمع وفى البنية الاجتماعية وفى العلاقات المتبادلة بين فئات المجتمع ، تؤثر على الإنتاج الفنى بشكل عام . وتبدو هذه الظاهرة أوضح ما تكون إذا ما تناولنا فن السينما بوجه خاص ، حيث برز تعاظم دور جمهور السينما بصفته المستهلك لهذا الفن المرتفع التكلفة إنتاجياً ، فى وضع شروط إنتاجه ، بما يعكسه هذا الجمهور من ملامح اجتماعية ، وبيئة اقتصادية وسياسية . ومع تعاظم دور جمهور السينما فى تحديد مسيرة هذا الفن فى أى بلد من البلدان ،

برزت حقيقة أخرى تتعلق بمدى خطورة هذا الفن الجديد ، الذى يجمع لأول مرة فى تاريخ الفنون ما بين الصوت والصورة ، وبمدى تغلغل تأثيره على عقلية المشاهدين . مما دعا الحكومات المختلفة للتدخل فى تحديد مضمون العمل السينمائى بكثير من القوانين الرقابية ، التى هى تعبير عن السلطة السياسية ، ومن خلال ما يدخل فى قائمة الممنوعات الرقابية ، يمكن استنتاج نوعية واتجاه النظام السياسى الذى فرضها .

ويؤكد كل من هذا الدور الجديد لجمهور السينما ، والقوانين الرقابية الحكومية على الإنتاج السينمائى ، ارتباط هذا الفن بال جماهير من ناحية ، وخطورته من ناحية أخرى ، ومدى تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة فى المجتمع ، التى يعكسها الجمهور والنظام السياسى على مسيرة هذا الفن ، من ناحية ثالثة .

ومن هنا فإن الإنتاج السينمائى ، إنما هو انعكاس موضوعى لعناصر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وأن عملية الربط يجب أن تكون بين عناصر العمل السينمائى وعلاقات الواقع التاريخى ، لاستكشاف النموذج باعتباره مستودعاً للوعى الجمعى أو الرؤية الكلية للواقع .

وانطلاقاً من هذا المفهوم الذى يحدد أن التغيرات فى حياة المجتمع ، وفى البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية تؤثر تأثيراً « تفاعلياً » على الحياة الفنية والثقافية بصفة عامة ، والإنتاج السينمائى بشكل خاص ، فإن التغيرات التى طرأت على المجتمع المصرى ، والتى واكبت تطور الإنتاج السينمائى المصرى كان لها أثرها على مسيرة هذا الفن فى مصر منذ نشأته وحتى الآن ، وربما كانت من أوضح هذه الفترات التاريخية تأثيراً على نوعية الإنتاج السينمائى المصرى ، فترتا الستينيات والسبعينيات . فقد شهدت كل فترة منهما مناخاً مغايراً للفترة الأخرى ، مما كان له تأثيره على نوعية الأعمال السينمائية المنتجة فى كل من الفترتين .

وعلى الرغم من الدراسات العديدة التى شهدتها مجال العلوم الإنسانية فى مصر فى فترة الستينيات والسبعينيات وحتى الآن ، والتى تناولت جوانب من الحياة المصرية السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الفنية ، إلا أنه لم يتم تقديم رؤية متكاملة حتى الآن تقوم على الجمع بين هذه الأوجه كلها ، وبين الحياة الفنية خاصة السينمائية منها . أو بمعنى آخر دراسة تقوم على تحليل الأعمال السينمائية فى مصر من منظور سياسى اقتصادى اجتماعى ، تثبت وجود تلك العلاقة التفاعلية بين هذه التغيرات المتنوعة وبين العمل الفنى المنتج ، أو بين التجربة السينمائية وحركة التغير الاجتماعى .

ويهدف هذا الكتاب إلى تحقيق تلك الرسالة . ولذا فإن موضوعه هو رصد التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المجتمع المصري ، وبيان أثرها على الإنتاج السينمائي الروائي في الفترة ما بين عام ١٩٦١ وحتى عام ١٩٨١ م .

ويقوم البحث في تحليله على المنهج التاريخي الاجتماعي في دراسة الفن ، مع ملاحظة أن تحديد هذا الإطار التاريخي للدراسة لا يعنى القيام ببحث في تاريخ السينما المصرية ، لكن اختيار التاريخ إنما جاء كإطار فقط للدراسة ، بما يحويه من عوامل متباينة لها آثارها على الأعمال الفنية المنتجة في نفس تلك الفترة .

كما يتولى المنهج الاجتماعي ، تحليل أثر العامل الاجتماعي بما يحويه من جانب سياسى واقتصادى على المنتج الفنى السينمائي في نفس الفترة ، ممثلاً في الأفلام السينمائية . أو بمعنى آخر تحقيق العلاقة بين الإنتاج الفنى السينمائي وبنيته الاجتماعية التي تطور فيها .

وبالإضافة إلى عامل الجودة الذى أرجو أن يتمكن هذا الكتاب من تحقيقه .

فإنه يتناول أيضاً فترة معاصرة من تاريخنا ، مازالت آثارها ملموسة وقائمة في المجتمع المصري . سواء ما يتعلق منها بفترة الستينيات ، أو ما استمر وجوده ممتداً إلى مرحلة السبعينيات . بما أعتقد أنه قادر على إكساب البحث حيوية وثراء وتنوعاً في المادة التي يطرحها ، قد لا تتاح بنفس القدر لمؤلفات أخرى تتناول فترات سابقة من تطورنا الفنى .

كما أن هذا الإطار التاريخي الذى وقع عليه الاختيار ، يحوى في داخله فترتين فنيتين متباينتين ، لكل منهما ملامح خاصة مغايرة للفترة الأخرى في معظم جوانبها ، وتدل بالتالى على تباين آخر في مظاهر الحياة بجوانبها المختلفة ، بين كل من الفترتين ، بما يتيح مجالاً للمقارنة والتحليل والاستدلال على صحة أو خطأ أحكام فنية شائعة في مجتمعنا . وبما يتيح كذلك مجالاً لاثبات أن التجربة الثقافية بشكل عام لا تنشأ من تلقاء نفسها ، أو ضمن عوامل خارجية عن الزمن الاجتماعي والمكان الاجتماعي ، وإنما تتشكل من تفاعلات العلاقات المتغيرة التي يبلورها هذا الواقع الاجتماعي .

وأخيراً فقد تتيح لى دراسة سابقة للعلوم السياسية والاقتصادية بجامعة القاهرة ، ودراسة لاحقة للفنون بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون . مجالاً لانجاز ذلك التصور لهذا الكتاب .

يضم هذا المؤلف بايين ، ينقسمان بدورهما إلى سبعة فصول ، تحتوى على ثلاثين مبحثاً.

وقد حاولت عن طريق ذلك التبويب أن أحقق نوعاً من الإحاطة الشاملة ، للملامح الأساسية لتغيرات المجتمع المصرى السياسية والاقتصادية والاجتماعية منذ ثورة يوليو ١٩٥٢ وحتى العام الأول من الثمانينيات .

فى نفس الوقت الذى أردت فيه أن أحقق صورة من صور الإلمام الشامل ، بالإطار الإنتاجى للسينما الروائية خلال تلك الفترة ، وأبرز ظواهرها ، ونماذج أفلامها ، وأهم تياراتها ، وموقف الدولة منها ، والجمهور المستقبل لها فى كل من عهدى الرئيس جمال عبد الناصر ، والرئيس أنور السادات .

كما يستلزم التقديم لهذا الكتاب أن نورد فى البداية عدة ملاحظات تتعلق بمواده بشكل عام ، وتمثل إطاراً يضم الأسس التى يستند إليها فى نقاطه المختلفة .

يضم الكتاب عقدين فى التاريخ المصرى ، يمثلان فترة زمنية من أكثر فترات التاريخ المصرى ثراء وتنوعاً ، واختلافاً واتفاقاً أيضاً فى بعض الوجوه ، وهما الستينيات والسبعينيات . لكننا إزاء التعرض للأحداث والظواهر التى تضمها هذه الفترة المحددة زمنياً من عام ٦١ حتى عام ١٩٨١ ، نواجه بقصور هذا التحديد الزمنى القاطع ، عن الوفاء بتبين أصول وجذور هذه الأحداث والظواهر ، بما يمثل إرهاصات لها فى زمن سابق ، وكذلك بانعكاساتها وامتداد ظلالها عبر سنوات لاحقة ، تتعدى هذه الفترة الزمنية القاطعة التى تحققت بها . مما لزم معه أن نتحرك عبر السنوات ، وعبر العقدين ، بقدر من الحرية ، تعكس فى حقيقة الأمر كون الوقائع والأحداث لا تبدأ مع بداية سنة وتنتهى بانتهائها ، أو حتى مع بداية عقد وتنتهى بانقضائه ، لكن ملامح الاتجاهات والتيارات يمكن أن تبدأ فى عقد ما ، وتظهر واضحة فى عقد آخر ، هذا العقد الذى يحمل فى نفس الوقت إرهاصاً لاتجاهات قادمة .

ومن هنا كانت بداية هذا الكتاب بسنوات الخمسينيات كإرهاصات للستينيات ، ومن هنا أيضاً سيكون تداخل الوقائع والظواهر بين العقدين - مجال الدراسة - الستينيات والسبعينيات - والتى ستكون بدورها مجالاً لتأصيل جذور أخرى مجالها عقد الثمانينيات فى السينما المصرية .

وفى إطار تلك الفترة التى يتناولها الكتاب ، كان للنظام المصرى الحاكم شعاراته المعلنة ، ووثائقه وبياناته التى تمثل أيديولوجيته الرسمية ، وكان له أيضاً ممارساته

الفعلية التى قد تتفق مع تلك الوثائق والبيانات أو تتناقض معها . فرفع شعار الحرية أو الديموقراطية على سبيل المثال ، قد يتناقض مع واقع النظام السياسى وممارساته الفعلية . ولقرب عهد هذا الكتاب بتلك الفترة الزمنية المحددة كإطار زمنى للبحث ، كان من الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار إلى جانب وثائق النظام الرسمية ، ممارساته الفعلية ، وأن يميل التحليل إلى الاعتماد بشكل أقرب إلى ما كان واقعاً ومطبقاً فى الحياة المصرية ، وما استمرت آثاره حتى الثمانينيات ، وما أكدته دراسات الباحثين فى فروع العلوم السياسية والاقتصاد فى مصر .

وداخل هذا الإطار ، يلتقط هذا المؤلف الارتباط الوثيق بين التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة فى المجتمع المصرى ، وبين الأشكال الأساسية للثقافة الروحية لهذا المجتمع ومن بينها الفن . وبالتحديد فن السينما . ذلك أن الأفلام يمكن أن نطلق عليها الضمير الجمعى للمجتمع ، وهى حساسة جداً للمزاج القومى ، بسبب أنها نتاج مجموعة من الأفراد وليس لفرد واحد . هذه المجموعة هى بدورها تعكس مفاهيمها للمادة المقدمة ، وتبنى داخلها مفهوماً عن الجمهور الذى تحاول أن تصل إليه ، وتحاول فى نفس الوقت أن تكيف القرارات الإبداعية التى يجب اتخاذها للوصول إلى هذا الجمهور .

ومن هنا ينطلق التحليل من هذه النظرة المنهاجية ، وقوامها وحدة الظواهر الاجتماعية وترباطها . ونرى أن التغيرات فى المجتمع المصرى السياسية وفى بنيته الاجتماعية والاقتصادية ، إنما تؤثر تأثيراً مباشراً على الفن ، لاسيما إذا كان هذا الفن هو أقرب هذه الأنواع الفنية إلى التأثير بتلك التغيرات المختلفة ، بحكم وثيق اتصاله بالجمهور العام للفن وليس بجمهور الصفوة فقط . أى بحكم اتساع نطاق هذا الجمهور كما ، مما لم يتحقق فى بقية أشكال الفن الأخرى .

وكما عبر عن ذلك أرنولد هاووزر فى مؤلفه (الفن والمجتمع عبر التاريخ) فقال : « إن الفيلم ، هو أول محاولة منذ بداية حضارتنا الحديثة ذات النزعة الفردية ، فى سبيل إنتاج فن للجمهور العام ، والفيلم الكبير ينبغى أن يسهم رواد السينما فى العالم بأكمله فى تمويله ، كى يغطى رأس المال المستثمر به . وهذه الحقيقة هى التى تحدد تأثير الجماهير الشعبية فى إنتاج الفن . ومنذ أن ظهرت الجماهير بوصفهم مستهلكين ، وأصبحوا يدفعون الثمن الكامل لمتعتهم ، عندئذ فقط أصبحت الشروط التى يدفعون بها قروشهم عاملاً حاسماً فى تاريخ الفن » .

ولقد تنبّهت أنظمة الحكم في معظم أنحاء العالم ، ومنها بالطبع الحكومة المصرية في مختلف عهودها ، إلى اتساع جمهور السينما من ناحية ، وإلى خطورة تأثير السينما في هذا الجمهور من ناحية أخرى ، مما يسهم في تشكيل وعيه ، وبالتالي في تحديد صورة للرأى العام . وتواترت قوانينها الرقابية ، التى كانت تزداد صرامتها ومحاصرتها لحرية التعبير مع ضيق مساحة الحرية الممنوحة للشعب المصرى في شتى مجالات الحياة الأخرى . ومن هنا سيكون تعرضنا بشكل مفصل لقوانين الرقابة على السينما في مصر بشكل عام ، وبشكل خاص في فترة العقدين المحددين كإطار للبحث .

هذه النقاط السابقة التى وردت مجملة ، والتى تعلقت بتداخل العقدين ، وعدم وجود حد فاصل قاطع بينهما ، واعتماد الدراسة على ممارسات النظام الفعلية إلى جانب وثائقه الرسمية ، وهذه النظرة المنهجية المستندة إلى وحدة الظواهر الاجتماعية وتربطها ، ثم إلى الوعى بأهمية السينما في تشكيل الرأى العام ، من واقع عمق تأثيرها في الجمهور الذى تطل عليه من خلال الشاشة الكبيرة والصغيرة . هذه النقاط تمثل تمهيداً كان لابد من توضيحه لنقاط الكتاب القادمة .

وأرجو أن أوفق في تحقيق الهدف من ذلك الكتاب الذى حددته مسبقاً ، وهو تحليل الأعمال السينمائية الروائية من منظور سياسى واقتصادى واجتماعى . وأن أتمكن من إثبات وجود تلك العلاقة بين التغيرات المتنوعة ، وبين العمل الفنى . أو ما بين التجربة السينمائية وحركة التغير الاجتماعى .

وعلى الرغم من سنوات الجهد الذى بذلته لإنجاز هذا المؤلف ، إلا أن المجال يبقى دائماً مفتوحاً لمزيد من إضافات الباحثين في هذا المجال لاستكمال ما يختارونه من نقاط قد يرون أننى لم أوفق في منحها حقها من البحث والتمحيص . وأسأل الله عز وجل التوفيق والسداد . ولا أدعى الكمال فيما توصلت إليه ، فالكمال يظل دائماً لله وحده .

د. درية شرف عيسى

القاهرة ١٩٩١

الباب الأول

سينما الستينيات وانعكاسات الحكم الشمولي

الفصل الأول

الخمسينيات وبذور سينما الماضي

أولاً: الثورة والوعى بأهمية السينما

في الثامن من شهر أغسطس عام ١٩٥٢ ، وبعد ما يقرب من أربعين يوماً من قيام ثورة ٢٣ يوليو ، أصدر محمد نجيب رئيس الجمهورية بياناً للسينمائيين ، كان عنوانه (الفن الذى نريده) جاء فيه « إن السينما وسيلة من وسائل التثقيف والترفيه ، علينا أن ندرك ذلك ، لأنه إذا ما أسىء استخدامها فإننا سنهوى بأنفسنا إلى الحضيض ، وندفع بالشباب إلى الهاوية » (١).

كان هذا هو التصريح الأول الذى جاء على لسان الرجل الأول - حتى ذلك الحين - في العهد الجديد ، مشيراً إلى وعى وإدراك وقناعة بأن السينما لها مكانتها عند قمة النظام . وفي الحادى عشر من نوفمبر من نفس العام ، أى بعد أقل من شهرين من البيان الأول نشر في مجلة الكواكب مقال بعنوان (رسالة إلى الفن) . جاء فيه على لسان محمد نجيب « يمكننا القول إن الفن كان في مصر قبل ثورة ٢٣ يوليو وربما مازال حتى الآن ، صورة للعهد الذى قامت نهضتنا للقضاء عليه ، كانت الميوعة والخلاعة - إلا في القليل النادر - هى سمات المسرح والسينما والغناء . ولم يكن أحد من المشرفين على هذه الوسائل ، ذات الأثر العظيم في حياة الأمم ، قد حاول أن ينحو بها نحو الفن كما يجب أن يكون . بل كان الجميع ، وهو ما يؤسف له ، ينحون بهذه الأسلحة الخطيرة نحو التجارة ، والتجارة وحدها . بل والتجارة الرخيصة في أغلب الأحوال . فما من فيلم إلا وأقحمت عليه راقصة ، وإذا كان ذلك قد حدث في الماضي فلأنه كان صورة من العهد

(١) د. محمد كامل القليوبى : مقابلة شخصية ، مسجلة بتاريخ ٢١ يناير ١٩٨٩ .

كمال رمزى ، بحث بعنوان ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربية مقدم إلى مركز دراسات الوحدة العربية ، ومكتبة المستقبلات العربية البديلة ، الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع في الوطن العربى ، ١٩٨٥ م .

الذى كنا نعيش فيه ، أما اليوم فإننا لا نستطيع أن نقبل من الفن ولا من المشرفين عليه شيئاً من هذا الذى كان يحدث فى الماضى » (١).

ويضيف محمد نجيب فى مقاله « ولاشك أن نصيب الفن والفنانين أكبر من نصيب غيرهم ، فإن التأثير فى الشعب بالأغنية والمشهد السينمائى والمشهد التمثيلى لا يزال أقوى من التأثير فيه بأية وسيلة من الوسائل الأخرى . وعن طريق عناوين فرعية فى نفس المقال، يطرح القائد العام للثورة تصوره الواضح لضخامة مسئولية السينمائيين، وعن احتياجهم للتمويل اللازم لصنع أفلام كبيرة تجسد شعارات الثورة ، وعن دور السينما كمدرسة للشباب ، ويطرح فهمه لهذا الشبه ما بين السينما والمدرسة » (٢).

هذا الوعى بأهمية فن السينما ، والذى طرح مبكراً فى حياة الثورة ، كان يبشر بتصور واضح ومحدد أيضاً لمسيرة السينما فى ظل العهد الجديد ، وبامكانية اللجوء إلى استخدامها كأداة من أدوات النظام .

وبقرار أعلى تشكلت لجنة رأسها وجيه أباطة ، كانت مهمتها ترتيب لقاءات بالسينمائيين تمهيداً لوضع تصور للدور الذى ستقوم به السينما المصرية فى ظل الظروف القادمة ، وتنافس السينمائيون من خلال هذه اللجنة للتعبير لممثلى السلطة عن استعدادهم لوضع كافة الإمكانيات لخدمة العهد الجديد .

وقنع محمد نجيب بذلك ، وأصدر بياناً جديداً فى يناير عام ١٩٥٣ قال فيه «استيقظت المعانى الوطنية فى نفوس الفنانين فأدركوا واجبهم ووقفوا جميعاً فى صفوف النهضة ، يساهمون فى تشكيل البناء الجديد . بناء النهضة » (٣).

وربما كان من المنطقى فى الأيام الأولى لقيام ثورة يوليو ، أن تعلق المشاعر الوطنية الجارفة، لتدفع بأعضاء لجنة السينمائيين إلى التعبير عن هذا الولاء للعهد الجديد . لكنه لم يكن من المنطقى لقائد النظام ، أن يقنع بهذه السرعة بأن السينمائيين قد وقفوا بالفعل صفاً واحداً ، لتلقى أوامر مؤازرة النظام ، من السلطة العليا . وذلك على الرغم من

(١) الفاروق عبد العزيز : السينما المصرية وثورة يوليو - السنوات الأولى والوسيلة من ١٩٥٢ : ١٩٦١ ، مجلة الطليعة ، عدد نوفمبر ١٩٧٥ ، القاهرة .

- د. محمد كامل القليوبى : مقابلة شخصية . مرجع سابق .

(٢) د. محمد كامل القليوبى : مرجع سابق .

- الفاروق عبد العزيز : مرجع سابق .

(٣) د. محمد كامل القليوبى : مقابلة شخصية . مرجع سابق .

ارتداء بعضهم للزى العسكرى أثناء انعقاد جلسات اللجنة ، ترحيباً أو نفاقاً لضباط الثورة . وهذا ما أثبتته الأيام التالية ، عندما تعارضت الآراء والاتجاهات داخل اللجنة ، وكان الاتجاه الغالب بين السينمائيين هو الميل إلى غلبة أفلام التسلية والترفيه ، ومثل هذا الاتجاه المخرجون : أحمد بدرخان ، وحسن رمزي ، ومحمد كريم الذى علق على توجيهات الضابط وجيه أباطة مندوب القيادة قائلاً « هل يمكننا أن نقوم بإخراج خمسين فيلماً نتحدث فيها عن الثورة وأهدافها ؟ إن هذا من شأنه أن يجلب الملل إلى نفوس المشاهدين . وعلق أحمد بدرخان قائلاً : إننا نقر حضرة مندوب القيادة العامة أن السينما يجب أن تنتقل إلى مرحلة جديدة لتوجيه الشعب وتثقيفه ، ولكن دون إغفال لمهمة السينما الأساسية كأداة للتسلية . وأضاف المخرج حسن رمزي قائلاً : نحن شعب مرح فلا بد من وجود أفلام التسلية والترفيه ، وليس معنى النهوض بالسينما أن تكون أفلامنا حزينة .

هذا بينما عبر صلاح أبو سيف عن مطلبه بضرورة تدخل الدولة في السينما ، وأيده في ذلك حسين صدقي ، واكتفى يوسف شاهين بالاستماع دون التعليق ^(١) . وهكذا تضاربت آراء السينمائيين واختلفت مواقفهم . ولم يكن إعلانهم الأول عن الوقوف صفاً واحداً لموازرة النظام الجديد عن طريق السينما ، إلا فورة انفعال عاطفى صاحب أيام الثورة الأولى ، تراجع مع مقتضيات الواقع أو مطالب السوق التجارى واعتبارات الربح والخسارة في عالم الإنتاج السينمائي ، ثم أحاطت بأعمال اللجنة المشكلات وتوقفت اجتماعاتها ، ولم تكن بعد قد اتضحت ملامح النظام الجديد .

في هذه الأشهر الأولى التى أعقبت قيام ثورة يوليو ، كان محمد نجيب هو واجهة النظام الجديد ، وقائده العام ، وكانت بياناته عن دور الفن في حياة الشعوب ، وأهمية فن السينما بالتحديد تعكس أمام الجماهير فكر النظام وتصوراته ، وتلقى الضوء على خطواته القادمة في هذا المجال . ولم يكن مطروحاً أن يعكس هذا الوعي المبكر بأهمية السينما من جانب الثورة فكراً خاصاً بمحمد نجيب دون بقية ضباطها الأحرار ، بل كان التصور الأقرب إلى المنطق أن النظام الجديد قد جاء وهو يملك نظرة شاملة للفنون، ووعياً خاصاً بأهمية فن السينما على وجه التحديد كفن جماهيرى ، سبق لتجارب ثورية أخرى استغلال واستخدام سعة انتشاره وعمق تأثيره على الجماهير .

(١) د. محمد كامل القليوبى : مرجع سابق .

- الفاروق عبد العزيز : مرجع سابق .

ثانيًا : سينما سنوات الثورة الأولى

في الثامن عشر من يونية عام ١٩٥٣ تم إعلان الجمهورية في مصر ، وعين محمد نجيب رئيسًا لها مع احتفاظه بمنصب رئيس الوزراء . ثم تداعت الأحداث سريعة حتى الرابع عشر من نوفمبر عام ١٩٥٤ حيث « تقرر إعفاء محمد نجيب من المناصب التي كان يشغلها ، وبقاء منصب رئيس الجمهورية شاغرًا ، وأن يستمر مجلس قيادة الثورة في تولى كافة سلطاته بقيادة جمال عبد الناصر ، الذي كان يشغل في نفس الوقت منصب رئيس الوزراء »^(١).

وهكذا توارى إلى الظل وإلى الأبد أول رئيس لجمهورية مصر . في نفس الوقت الذي بدأت تكتسب فيه شعبية جمال عبد الناصر القائد الحقيقي لثورة يوليو رصيدًا هائلًا ، ساهمت في تحقيقه أحداث سريعة : توقيع لاتفاقية الجلاء في ٢٧ يوليو ١٩٥٤ ، ونجاته من محاولة اغتياله في ميدان المنشية بالاسكندرية ، مواقفه الوطنية في « مؤتمر عدم الانحياز بباندونج عام ١٩٥٥ ضد الأحلاف العسكرية »^(٢) وتأكيده للاستقلال الوطني ، وكسره لاحتكار السلاح ، إعلانه للدستور في ١٦ يناير ١٩٥٦ ، تأميمه لقناة السويس ، فشل العدوان الثلاثي من تحقيق أهدافه وجلاء قوات العدوان عن مصر .

« وفي أول انتخابات لرئاسة الجمهورية في مصر ، حصل جمال عبد الناصر المرشح الوحيد لها في الخامس والعشرين من يونية عام ١٩٥٦ على ٩٩,٩٪ من أصوات الناخبين »^(٣). وذلك طبقًا لما أعلنته السلطات في ذلك الوقت .

كانت هذه الأحداث حتى ذلك الوقت هي جانبًا من التاريخ المصري المعاصر والزاهر بالتطورات . وكانت جملة هذه الأحداث مع غيرها هي سنوات الثورة الأولى . فإين كانت السينما من جملة أحداث تلك السنوات ؟ وأين كان النظام الجديد في خضم تلك التطورات المزدحمة من السينما ؟

■ هادنت السينما المصرية ثورة يوليو ، ونجحت في الإيحاء لقاداتها بانطوائها تحت

(١) أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو ، جزء أول ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٣ ، من ص ٣٢١ ، ص ٣٥٩ .

(٢) محمد نعمان جلال : حركة عدم الانحياز في عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، من ص ١٦٦ - ١٦٨ .

(٣) أحمد حمروش : قصة ثورة يوليو - مجتمع جمال عبد الناصر ، جزء ثاني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٣ ، ص ١٢١ .

الشعارات التي جاؤا بها . فما إن قامت الثورة إلا وسارع حسين صدقي بتقديم فيلمه (يسقط الاستعمار) ، ثم مر موسم ١٩٥٣ البالغ عدد أفلامه ٦٢ فيلمًا دون ظهور فيلم واحد يؤيد أو يبارك الثورة ، أو حتى يشير إلى مجرد قيامها . وظلت السينما في موقف المترقب والمتربص تحسبًا لأي مفاجأة ^(١) . وإن تغيرت نهايات بعض الأفلام المعدة للعرض بالفعل لكي تتفق والعهد الجديد . واستكمل محمد كريم فيلم زينب (الناطق) بمشهد تؤكد فيه البطلة المريضة أنها ستتوجه للعلاج في الوحدة الصحية الجديدة ، حيث ترعى الحكومة من لا أهل له . أما «فيلم عفريت عم عبده لحسين فوزي» ، وكان هو الآخر قد تم تصويره قبل قيام الثورة ، فقد قرر مخرجه أن يدخل الثورة في الأحداث قسرًا ، كان الفيلم يحكى عن رجل قتل وظهر له عفريت قادر على معرفة أخبار المستقبل قبل أن تقع ، ويظهر العفريت حاملًا جريدة تحمل أحداث الغد ، وكانت هي قيام الثورة ، ويتحدث عن الحركة المباركة ، وتحرك الدبابات ، ومحاصرة قصر عابدين» ^(٢) .

كان هذا هو التناول الساذج للسينما لثورة يوليو في شهورها الأولى . «وبدءًا من موسم عام ١٩٥٤ بدأت في الظهور عدة أفلام يتقمص بطلها شخصية ضابط ، كانت ذروتها فيلم رد قلبي لعز الدين ذو الفقار في موسم عام ١٩٥٧ ، وكان من بينها فيلم (الله معنا) عام ١٩٥٥ ، ونهايتها تشير إلى زواج الضباط من بنات الأسر الأرستقراطية ممثلة العهد البائد كرمز لانتصار الثورة . ثم تداخلت الأمور ما بين أفلام تناول الثورة والأفلام الوطنية ، وهي أفلام الكفاح ضد الاحتلال والاقطاع مثل : (مصطفى كامل) ١٩٥٢ وكان قد منع من العرض قبل الثورة ، و (ضحايا الاقطاع) لمصطفى كامل البدوي ١٩٥٥ ، (سجن أبو زعبل) لنيازي مصطفى ، و (بور سعيد) لعز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٧ ، (أرض السلام) لكمال الشيخ ١٩٥٧ ، و (الله أكبر) لإبراهيم السيد ١٩٥٩ ، (وطنى حبي) لحسين صدقي ١٩٦٠ ، و (عمالقة البحار) للسيد بدير عام ١٩٦٠ وهو عن حرب ١٩٥٦ . كما شاركت أفلام إسماعيل يس الكوميدي في الجيش والبوليس والأسطول في عرض صورة ساذجة للجيش المصري ومخرج هذه السلسلة فطين عبد الوهاب كان ضابطًا مستقيلًا من الجيش» ^(٣) .

(١) أحمد عبد العال : مقال بعنوان (ثورة يوليو وثلاثون عاما من التاريخ) مجلة الفنون ، العدد ٢٠ ، السنة الخامسة ، مايو / يونية ١٩٨٤ م .

(٢) د. محمد القليوبى : مرجع سابق .

(٣) أحمد عبد العال : بعنوان (ثورة يوليو وثلاثون عاما من التاريخ) - مرجع سابق .

« وفي حدود الكثير من تلك الأفلام الوطنية ، فلم تكن تتمتع بروح نضالية حقيقية . فمنذ البداية ظهرت تلك الأفلام التي تستغل تواريخ الأحداث الكبرى في مصر : حرب ٤٨ - ثورة ٥٢ - حرب ٥٦ استغلالاً تجارياً يلغى الدلالة السياسية والوطنية لهذه الأحداث. ذلك أنها كانت في إطار نفس الميلودرامات التقليدية السائدة في السينما المصرية القديمة ، القائمة على المصادفة والمفاجآت الساذجة ، والعاجزة عن تنوير الوعي، وإتاحة الفرصة لفهم أفضل للواقع »^(١).

ففى فيلم (أرض الأبطال) على سبيل المثال لنيازى مصطفى عام ١٩٥٢ وقد تم تصويره في العريش بعد أشهر قليلة من الثورة ، وبإذن خاص من البكباشى جمال عبد الناصر . تناول الفيلم مسألة الأسلحة الفاسدة ، وتضمن عدة مشاهد عن الحرب تميزت بالهزال والارتجال ، وتطوع بطله في فلسطين لدوافع بالغة الفجاجة تسيء للقضية كلها . كما أنها تسيء للشباب المصرى الذى دخل الحرب نتيجة إحساسه الواعى بالخطر . فالبطل يكتشف أن الفتاة التى يحبها هى عشيقه لوالده الباشا ، فيجن جنونه ويهرب من الحياة ، بالانخراط في صفوف المحاربين ضد العصابات الصهيونية. وفي فلسطين ينفجر مدفعه نتيجة قذيفة فاسدة يفقد عينيه ، وينتحر أبوه إحساساً بالذنب تجاه ولده الذى قتلته الأسلحة الفاسدة ، وكان هو أحد مستورديها .

وفي فيلم (سجن أبو زعبل) لنيازى مصطفى عام ١٩٥٧ قدم المخرج قصة مفككة مكتظة بأحداث يعوزها المنطق ، وعلاقات مضطربة ، ومطارادات لسجين مظلوم أتيحت له فرصة الهرب، فيذهب إلى بورسعيد التى تبدو كمدينة بلا بشر لينتقم من الذين تسببوا في دخوله السجن . ويظهر بالمدينة بعض الجنود الغزاة الذين لا نعرف لماذا جاءوا أو حتى لأى الدول ينتمون . ولم يعكس الفيلم أى وعى سياسى ، لكنه كان يجرى دائماً وراء الإثارة. وقد أدخل المخرج بورسعيد قسراً في الأحداث واختار لفيلمه من البداية اسم سجن أبو زعبل .

وفي (حب من نار) لحسن الإمام عام ١٩٥٨ تستغل إحدى المصريات فتنتها لتستدرج جنود الغزاة لقتلهم ، وأهمل المخرج تماماً مشاركة الشعب المصرى وأهل

(١) سمير فريد : ثورة يوليو والسينما في مصر ، أهم المحطات والمراحل في تاريخ السينما المصرية ، مجلة الفنون، السنة الخامسة ، العدد العشرين ، مايو / يونية ١٩٨٤ م .
- كمال رمزى : مرجع سابق .

مدينة بورسعيد في المعركة . ورغم ما يغلف موضوع الفيلم من وهم بالوطنية ، إلا أنه كان في حقيقته صورة من صور البضاعة السينمائية الرائجة ، التي تتخذ من عرض المفاتن وسيلة مضمونة للرواج الجماهيري .

وفي عام ١٩٦٠ عرض فيلم (عمالقة البحار) لسيد بدير وهو عن استشهاد جلال دسوقي ، وإسماعيل فهمي ، وجول جمال الطالب السوري بالكلية البحرية الذي أصر على خوض المعركة مع زملائه المصريين عام ١٩٥٦ ، وأغرقوا بارجة فرنسية كبيرة بطوربيد صغير . وكان من الممكن أن يأتي الفيلم على أرفع مستوى فني لولا انبهار صانعيه بما أتيح لهم من إمكانات عسكرية بحرية، فبالغوا في تصويرها وتقديمها ، دون تركيز على المغزى السياسي والقومي والإنساني للواقعة .

« ولم يسلم من ذلك الإطار إلا نماذج محدودة ، كان أبرزها فيلم (الله معنا) لأحمد بدرخان عام ١٩٥٥ . وقد تدخل جمال عبد الناصر بنفسه ليسمح بعرض الفيلم . فقد تم تصويره بعد قيام الثورة مباشرة ، ومنع من العرض ثلاث سنوات ، حتى عرض على رئيس مجلس قيادة الثورة وشاهده - وكما قيل - دهش من كذب الإشاعات التي كانت تتردد بشأنه، وأمر بعرضه ، وحضر بنفسه حفل الافتتاح في سينما ريفولي يوم ١٤ مارس ١٩٥٥ ، وكان هذا هو أول فيلم يحضره جمال عبد الناصر »^(١).

الفيلم كتب قصته إحسان عبد القدوس ، وفيه يصور ضابط مصري مبتور الذراع من حرب فلسطين وهو مصمم على تعقب المجرمين الذين تسببوا في كارثة الأسلحة الفاسدة ، والضابط على علاقة حب بابنة عمه الباشا ، الثرى الذى ساعده ، وهو ابن أخيه الفقير، ليلتحق بالكلية الحربية ، لكنه أحد المشاركين في إتمام صفقة الأسلحة . ويتوصل الضابط وزملاؤه إلى مرتكب الجريمة بدءاً من الملك ، ومروراً بالحاشية، والباشوات ، وعمه أيضاً . وينتهي الأمر بالباشا إلى الاعتقال عند قيام الثورة، وانفجار قنبلة من تلك الأسلحة الفاسدة كانت في يده ، عند محاولته الهرب بالوثائق

(١) أحمد عبد العال : مقال بعنوان (ثورة يوليو وثلاثون عاما من التاريخ - مرجع سابق) .

سمير فريد : مقال بعنوان (السينما الروائية) المجلد الرابع عشر ، الفنون والآداب ، إشراف بدر الدين أبو غازي ، الفصل الخامس من المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري ١٩٥٢ - ١٩٨٠ ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية .

سمير فريد : بحث بعنوان (السينما والدولة في الوطن العربي) ، مركز دراسات الوحدة العربية . مكتبة المستقبلات العربية البديلة ، الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع في الوطن العربي ، ١٩٨٥ م .

والمستندات وموته ، مما سيؤدي بالطبع إلى زواج الضابط من ابنة عمه ، تلك الزيجة التي كان الأب لا يحبها .

تلك العلاقة بين الضباط الفقراء ، وبنات الأثرياء ، كانت موضوعاً لفيلم آخر هو « (رد قلبي) عام ١٩٥٧ لعز الدين ذو الفقار ، الذي يتعرض لانجي ابنة الباشا التي تحب ابن الجنائني . ولم يكن مقدراً لقصة الحب هذه أن تنتهي بالزواج ، لولا قيام الثورة التي كلفته بالإشراف على مصادرة أملاك الباشا ، ومع قوانين الإصلاح الزراعي الأولى تنهار طبقة كبار الملاك وتنتهي قصص الحب بين الفقراء والأغنياء بالزواج »^(١).

في الفيلم الأول (الله معنا) لم يتم تناول مأساة ضياع فلسطين عام ١٩٤٨ إلا بوجهة نظر محدودة الأفق ، ترجع السبب الأول في وقوعها إلى صفقة الأسلحة الفاسدة. وفي الفيلم الثاني ، لم تجد السينما في قوانين الإصلاح الزراعي الأولى ، ومصادرة الممتلكات ، وثورة يوليو سوى الوسيلة المثلى لزواج الفقراء من الأغنياء . مما يعنى أنه حتى في حدود هذين النموذجين الجيدين سينمائياً كانت وجهة النظر الموضوعية السينمائية قاصرة إلى حد كبير . وبدا من خلالها اهتمام صناع الفيلمين بابرار سوء أحوال ما قبل الثورة ، تبريراً لقيامها ووجودها في الحياة المصرية .

والنموذج الثالث هو (أرض السلام) لكمال الشيخ عام ١٩٥٧ . حيث يتعرض الفيلم لبقايا قرية هي دير ياسين التي تعرضت للمجزرة الشهيرة . حيث يوجد بعض من أهلها الذين نجوا ، وحيث يدخل إليها ثلاثة فدائيين مصريين لتدمير أحد مستودعات العدو للذخيرة . ويستشهد إثنان منهم ، وتقوم فتاة فلسطينية بحماية الفدائي الثالث . حتى يشترك المصريون والفلسطينيون في رصد المكان وتنفيذ العملية . والفيلم يقدم صورة جيدة للنضال المصري الفلسطيني .

ومن الأشياء الملفتة للنظر ، إنه في نفس هذه السنوات الأولى من عمر ثورة يوليو ، استطاع عدد غير محدود من المخرجين ، أن يقدموا مجموعة جيدة من الأفلام . على الرغم من استمرار سيادة الأفلام التجارية الاستهلاكية أمثال (الحب بهدلة ، الحموات الفاتنات ، فالج ومحتاس ، شرف البنت ، ، أحبك يا حسن ، سجن العذارى ، وقبلنى في

(١) محمود قاسم : مقال بعنوان (البطل في سينما عز الدين ذو الفقار) ، سينما ١٩٨٢ ، إدارة السينما بالثقافة الجماهيرية .

الظلام) . وتميزت أعمالهم بالاتقان والجدية . ولكنها ظلت في إطار تناول أوضاع اجتماعية ، أو تقاليد وعادات سائدة ، حيث يتيسر انتقاد تلك الأوضاع دون الاصطدام بالسلطة الجديدة التي كانت قد بدأت تكثر عن أنيابها ، وإن لم تكن قد اتضحت هويتها كاملة بعد .

من هؤلاء المخرجين برز صلاح أبو سيف الذى قدم عام ١٩٥٣ ربا وسكينة . ثم الوحش عام ١٩٥٦ ، عن حوادث حقيقية استخرج منها دلالاتها الاجتماعية . ثم قدم أحد أهم أفلامه شباب امرأة عام ١٩٥٦ . وعام ١٩٥٨ قدم صلاح أبو سيف فيلم الفتوة، الذى يحلل فيه البناء الداخلى للمجتمع الرأسمالى ببساطة وعمق وبراعة فنية . ثم كان له تناوله لعدة قصص لاحسان عبد القدوس ، ثم تبعتها بفيلم بين السماء والأرض عام ١٩٥٩ . وكانت تجربة فنية جديدة من حيث اختيار المكان . وفى عام ١٩٦٠ قدم بداية ونهاية عن رواية نجيب محفوظ . ويتناول عالم نجيب محفوظ المرتبط بالطبقة المتوسطة في أحياء القاهرة الشعبية .

كان هناك أيضا المخرج توفيق صالح الذى قدم درب المهابيل عام ١٩٥٥ . وقدم يوسف شاهين صراع في الوادى عام ١٩٥٤ . حيث تناول الصراع بين الاقطاع والفلاحين، ثم أحد أهم أفلامه باب الحديد ١٩٥٨ ، ويعده جميلة الجزائرية المناضلة ضد الاحتلال الفرنسى للجزائر .

وشارك مخرجون آخرون في تلك الفترة في هذا العرض الناجح لأفلام الواقع الاجتماعى المصرى . ومنهم هنرى بركات الذى قدم عام ١٩٥٩ دعاء الكروان ، عن رواية د. طه حسين . وانتقد من خلاله جمود تقاليد وعادات الصعيد . وقدم عاطف سالم الحرمان ١٩٥٣ ، جعلونى مجرمًا عام ١٩٥٤ ، إحنا التلامذة ١٩٥٩ ، وصراع في النيل ١٩٥٩ . أما كمال الشيخ فقد قدم حياة أو موت عام ١٩٥٤ ، وأرض السلام عام ١٩٥٧ عن قضية فلسطين . وإلى جانب هؤلاء المخرجين الذين تميزوا في أفلام الواقع الاجتماعى ، برزت أسماء أخرى كعز الدين ذو الفقار وأفلامه الرومانسية ، وفطين عبد الوهاب وأفلامه الكوميدية .

والغرض من ذلك التوثيق لأفلام هؤلاء المخرجين في تلك الفترة هو :

- ١ - أن يكون دلالة في حد ذاتها ، لكون تلك السنوات ، هى سنوات من السينما المثمرة ، ولم تكن سنوات عجافا في تاريخ الإنتاج السينمائى المصرى ، قدمت أثناءها نماذج، يدخل بعضها في نطاق كلاسيكيات الفيلم المصرى .

٢ - وهذا التوثيق ، هو دلالة أخرى ، على وجود مخرجين مصريين في تلك الفترة ، قادرين بما لهم من قدرات فنية ، ورؤية اجتماعية عميقة ، على خوض غمار أفلام الواقع السياسى والاقتصادى المصرى . وكان لبعدهم عن هذا المجال تفسيرات متعددة ، ربما تعلق بعضها بالمناخ السائد، من حيث قدر الأمان ، وهامش الحرية المتاح للفنان.

٣ - كما أن هذا التوثيق للمرة الثالثة مع مجمل قوائم الإنتاج السينمائى فى مصر من عام ١٩٥٣ حتى عام ١٩٦٠ ، يؤكد « أن الثورة وحتى عام ١٩٦٠ لم تكن قد حددت بعد علاقتها بالسينما المصرية ، بحيث بات وجود تلك الثورة على الشاشة كتحويل سياسى واقتصادى واجتماعى غير ملموس »^(١). أو بمعنى آخر « إن النظام الثورى قد أثبت عجزه عن استغلال الإمكانيات السياسية للسينما باعتبارها أداة للتغيير الاجتماعى . وتبعاً لذلك فقد تولى عن تفكيره المبكر لبناء سينما سياسية رسمية ، وارتضى أن تستمر تقاليد العهد القديم فى مجال السينما . أى أن تظل الرؤية لها مدارها أنها مشروع تجارى ، يستهدف تحقيق الربح السريع بإنتاج أفلام يقصد بها الترفيه عن الجماهير ، والتصدير إلى العالم العربى »^(٢).

ومما يزيد من حدة إدانة هذا الموقف السلبي للنظام الثورى الجديد ، أن أفلام الواقع الاجتماعى المصرى التى سبق التنويه عنها لكبار المخرجين المصريين ، (كان لها ارتباطها بالمشاكل الاجتماعية الحقيقية ، وكان نقدها يتسم بروح نقدية لاذعة ، تحلق بها من نفس منطلق المثل الذى ينادى بها النظام . وكان مجرد التعرض للواقع المصرى ، هو فى حد ذاته محاولة للاقترب من السياسة فى مصر المعاصرة فى ذلك الوقت^(٣). ولكن حتى فى تلك الحدود ، لم يتنبه النظام لاستقطاب ذلك الاتجاه ودعمه ، وتأكيد وجوده كتيار غالب فى السينما المصرية .

إلا أن ذلك الاتجاه لم يجد من الحركة النقدية والفكرية والفنية ، أو حتى من النقاد أو الصحفيين المرتبطين بثورة يوليو إيماناً بها أو مساندة لها ، باعتبارهم أكثر استيعاباً

(١) أحمد عبد العال : مقال بعنوان (ثورة يوليو وثلاثون عاماً من التاريخ) - مرجع سابق .

(٢) Baker, Raymond William. Egypt In Shadows. Films and the Political Order. American Behavioral Scientist, Vol. 17, No.3, Jan./ Feb. 1974, Sage Publications Inc.

(٣) Baker, Ibid,

للقيم المهيمنة أو القيم الجديدة المطلوب طرحها . لم يجد ما يؤكد وجوده أو ما يدعمه كتيار غالب في السينما المصرية .

غير أن الرصد الموضوعى - فى ذات الوقت - للتجديد فى البنيات المؤسسية الفنية والثقافية عمومًا والسينمائية بوجه خاص ، ومحاولة استقراء وظيفة هذه الأبنية الثقافية ، يؤكد الاهتمام الملموس بصناعة السينما ، بل ويشير إلى نوع من التوجه إلى تمهيد الطريق أمام سينما جيدة. إذ أن مفهوم إنشاء أبنية مؤسسية جديدة يخلق تقاليد متماسكة ومنسجمة ، يدرك أى نظام ضرورة وجودها لتواكب ممارساته .

ورغم غياب الوثائق الشارحة لطبيعة أهداف ووظائف هذه الأبنية ، التى يمكن أن تكشف عن الإسهام الواعى بدورها ، إلا أن ملاحظة مجال نشاطها فى مقارنة مع القيم السائدة وقت ذاك، وكذلك خصوصية تحركها ، يحدد الاتجاه الوظيفى لها ، وتأثيرها على المسار الإبداعى ، ونوعية الأعمال السينمائية .

وإن كان نظام إنشاء هذه الأبنية المؤسسية يحكمه التوالد الزمنى فى مراحله المختلفة ، إلا أن الثابت تاريخياً أنه قد كانت هناك محاولات لاحتواء النشاط السينمائى، داخل إطار هيكلى ، يسهل للنظام الحاكم قدرة السيطرة عليه .

ويمكن أن نجمل رصد إنشاء هذه الأبنية المؤسسية الجديدة تاريخياً فيما يلى :

١ - « فى عام ١٩٥٥ تم إنشاء مصلحة الفنون : وقد قامت هذه المؤسسة بإنتاج عدة أفلام تسجيلية قصيرة ، وأنشأت (نادى الفيلم المختار) فى حديقة قصر عابدين ١٩٥٦ . وفى هذا النادى تجمع كل هواة السينما فى مصر ، وكان بمثابة مكان لصقل مواهبهم . ولاشك أن هذا التجمع الذى كان يتم اختيار برامجه ونشاطه تحت مظلة مشروعة من النظام ، قد طرح تياراً جديداً، وفقاً لاختياراته الفنية والفكرية لبرامجه.

٢ - فى عام ١٩٥٧ أنشأت الدولة مؤسسة دعم السينما ، فكانت أول مؤسسة عامة للسينما فى مصر والوطن العربى . وتحددت أهم أهدافها ، فى رفع المستوى الفنى والمهنى للسينما ، وتشجيع عرض الأفلام العربية داخل وخارج البلاد ، واقتراض المشتغلين بالإنتاج السينمائى الهادف ، ومنح جوائز للإنتاج السينمائى والمشتغلين به . ثم تحولت هذه المؤسسة إلى المؤسسة المصرية العامة للسينما لتحقيق نفس الأهداف . وكان لها إنجازاتها فى مجال الاشتراك المصرى فى

المهرجانات السينمائية الدولية ، وإقامة أسابيع الأفلام المصرية في الخارج ، والأجنبية في مصر ، واقراض الإنتاج الجيد ، وإقامة المسابقات ذات الجوائز المالية لأفضل إنتاج سينمائي . بل وبدأت دورًا تثقيفيًا ، يعكس رأيًا في المستوى السائد للسينما ، حين تعاونت مع المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر في ترجمة الكتب التي تناولت حرفية السينما ، وأصدرت خمسة وعشرين كتابًا ^(١).

وقد واكب تلك المؤسسات السينمائية الجديدة في مصر ، في الخمسينيات ، « إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية » الذي كانت السينما إحدى مهامه . وأوكلت إليه مهمة تنسيق جهود الهيئات الحكومية وغير الحكومية العاملة في ميادين الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، وكانت من بين مسؤولياته ، ابتكار وسائل تشجيع العاملين في تلك الميادين ، والبحث عن الوسائل التي تؤدي إلى تنشئة أجيال من أهل الآداب والفنون ، يستشعرون الحاجة إلى إبراز الطابع القومى في الإنتاج الفكرى المصرى بشتى ألوانه ، ويعملون على التقارب في الثقافة والذوق الفنى بين المواطنين ، بما يتيح للأمة أن تسير موحدة في طريق التقدم ، محتفظة بشخصيتها ، وطابعها الحضارى المميز .

٣ - في ٢٢ فبراير عام ١٩٥٨ أضافت حكومة الثورة إلى وزارة الإرشاد القومى مهمة الثقافة، وتحول اسمها إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى . وتولى تلك الوزارة من نوفمبر عام ١٩٥٨ إلى سبتمبر عام ١٩٦٢ ثروت عكاشة ، وكان أحد ضباط الثورة، الذين توفر لهم قدر كبير من وضوح الرؤية في المجال الثقافى ، وقرر أن يأخذ على عاتقه مهمة ربط السياسة الثقافية ، بالخطة الشاملة للتنمية ^(٢).

٤ - في عام ١٩٥٩ تم إنشاء المعهد العالى للسينما ، كمؤسسة تعليمية فنية ، تتولى إعداد الكوادر السينمائية الجديدة في مجالات تخصصاتها المختلفة . واستقدم لهذا المعهد بعض الخبراء والاساتذة الأجانب ، إلى جانب بعض السينمائيين المصريين للتدريس

(١) سمير فريد : مقال (السينما الروائية) ، مرجع سابق .

سمير فريد : مقال (السينما والدولة في الوطن العربى) ، مرجع سابق .

عبد المنعم سعد : موجز تاريخ السينما المصرية ، مطابع الاهرام التجارية ١٩٧٦ ، ص ٤٣ .

د . ثروت عكاشة : مذكراتى في السياسة والثقافة ، مكتبة مديولى ، جزء أول ١٩٨٨ ، انظر من ص ٥٣٢ ، ٥٣٤ .

(٢) د . ثروت عكاشة : مرجع سابق - ص ٤٧٢ ، ٤٧٣ .

سمير فريد : مقال (السينما الروائية) مرجع سابق .

به . وبإنشاء هذا المعهد ، صار حضور الدولة في النشاط السينمائي واضحًا ، وتعدى أمر التشجيع إلى مرحلة صياغة كيانات بشرية جديدة تعتبر ارتكازًا لها في توجهاتها ، بما تملكه من ثقافة وتقنية متطورة .

تلك كانت الأبنية الجديدة التي أقامتها الثورة في فترة الخمسينيات في مصر . وهي تشير إلى وعى وإدارك بدور الهيئات الفنية والثقافية في حياة الشعب . ومن خلالها يمكن أن نلمح اهتمامًا وتوجهًا لفن السينما ، إلى جانب الاهتمام المماثل بالكتاب ، والراديو ، والمسرح ، والفنون التشكيلية ، وغيرها .

وليست تلك الأبنية هي الجانب النهائي في سلسلة اهتمام الدولة بذلك الفن . بل إنه في تلك الفترة المبكرة أيضًا في حياة ثورة يوليو في مصر ، إتخذت بعض الإجراءات لتضمن تحديد الأطراف المشاركة في الظاهرة السينمائية . إذ تنبّهت الحكومة إلى الدور الذي يمكن أن تلعبه الرقابة على المصنفات الفنية ، وخاصة في مجال المسرح والسينما . فما كان منها إلا أن ألغت لائحة التياترات والمسارح التي صدرت في مصر في بداية هذا القرن في ١٢ يوليو عام ١٩١١ ، وهي اللائحة التي أشرفت سلطات الاحتلال البريطاني في مصر على تقنين بنودها ، خوفًا من تصاعد الروح الوطنية بفعل الأعمال الفنية . في ذلك الوقت لم تكن السينما في ذهن واضعي اللائحة ، لكن ذلك لم يحل مستقبلًا دون تطبيق أحكامها بطريق القياس على السينما . وبقيت تلك اللائحة هي المهيمنة على الحياة الفنية في مصر ، لمدة تقترب من خمسة وثلاثين عامًا ، حتى أصدرت إدارة الدعاية والإرشاد التابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية في فبراير عام ١٩٤٧ تعليمات خاصة بالرقابة على الأفلام ، لا تعتبر تعديلاً لتلك اللائحة لكنها كانت في واقع الأمر لا تعدو أن تكون مكملة لأحكامها ، ومقننة لما جرى عليه العمل رقابيًا ، تحت إمرة وزارة الداخلية .

■ انقسمت هذه التعليمات إلى شقين . أولهما خاص بالناحية الاجتماعية والأخلاقية ، ويشتمل على ثلاثة وثلاثين محظورًا . والثاني خاص بناحية الأمن والنظام العام ، ويشتمل على واحد وثلاثين محظورًا . وقد ساهمت تلك المحظورات المتعددة في انصراف السينما المصرية عن تناول موضوعات كثيرة ^(١) .

(١) تعليمات الرقابة في فبراير ١٩٤٧ - إدارة الرعاية والإرشاد الاجتماعي بوزارة الشؤون الاجتماعية . مصطفى درويش - محاضرة (رقابة وسينما وأشياء أخرى) ، مقدمة في المركز الثقافي الفرنسي بالقاهرة . سمير فريد : السينما والدولة في الوطن العربي - مرجع سابق . كلود ميشيل كلوني : مقال بعنوان (الظلال والأطياف في قاموس السينما العربية) ، كتاب الهلال نوفمبر ١٩٨٧ م .

وبعد ثلاث سنوات فقط من قيام الثورة ، تم نسخ لائحة التياترات والتعليمات الرقابية لعام ١٩٤٧ بموجب القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغاني والمسرحيات والمونولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتى . فهل أتى هذا القانون بجديد يخدم فن السينما فى مصر ؟

وفى استعراض سريع لبعض أحكام هذا القانون « نجد أنه يحدد أن ترخيصاً يسرى لمدة سنة من تاريخ صدوره بالنسبة إلى التصوير ، ولمدة عشر سنوات بالنسبة إلى العرض ، يجب أن يصدر حتى يتسنى اتمام العمليتين التصوير والعرض ، وأنه يجوز للسلطة القائمة على الرقابة ، أن تسحب بقرار مسبب الترخيص السابق إصداره فى أى وقت ، إذا ما طرأت ظروف جديدة تستدعى ذلك . كما حدد القانون العقوبات التى توقع على من يخالف أحكامه ، وهى تتراوح بين الحبس والغرامة ، ومصادرة الأجهزة والآلات التى استعملت فى ارتكاب المخالفة » (١).

ومما جاء فى المذكرة الايضاحية له (أن الأغراض المقصودة من الرقابة ، هى المحافظة على الأمن والنظام العام ، وحماية الآداب العامة ومصالح الدولة العليا) . ومما سبق يتضح أن الإدارة هى الجهة صاحبة الولاية وممارسة الرقابة ، وأنه لا حد لسلطاتها التقديرية فى هذا الخصوص ، سوى أن يكون قرارها متسماً بمراعاة حسن الآداب واحترام النظام العام ، وحماية مصالح الدولة العليا .

هذه السلطة للرقابة فى تقدير الاتفاق من عدمه مع الآداب واحترام النظام العام وحماية مصالح الدولة العليا ، هى فى الواقع مقيدة للفنان ، الذى لا يعلم على وجه التأكيد مدى احترامه للنظام العام من وجهة نظر ممثل النظام العام أى الرقابة . كما أن مصالح الدولة العليا هى الأخرى متغيرة ، ولا تثبت على حال ؛ ويجب أن يتفق عمله الفنى قبل وأثناء وبعد التصوير مع تلك المصالح ، وإلا دخل فى عداد أعداء المجتمع ، ويعاقب بالحبس والغرامة والمصادرة .

وبالتالى فهذا القانون كان يتعامل مع السينما بكثير من التحفظ والاحتراش بل والخشية، ولم يوفر فى الحقيقة حرية الابداع لصانعيها ، سواء قبل أو بعد اتمام العمل الفنى.

(١) القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغاني والمسرحيات والمونولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية .

كان هذا هو الحال الذى كانت عليه سينما سنوات الثورة الأولى سواء من ناحية موقف السينما من جملة أحداث تلك السنوات ، أو من ناحية موقف النظام الثورى الجديد من السينما كأبنية ، وكرقابة ، وكننتاج فنى . أى كأفلام . كانت نتاجاً للسينما الروائية المصرية، فى تلك الفترة المبكرة من حياة ثورة ٢٣ يوليو .

ثالثاً : الأبنية السياسية وضرب الديموقراطية وبذور سينما الخوف .

فى الثامن عشر من شهر يناير عام ١٩٥٢ ، أصدر النظام الثورى الحاكم فى مصر قانون حل الأحزاب السياسية . وعرفت بعده مصر فى الخمسينيات ، شكل التنظيم السياسى الواحد . هذا الشكل الذى تمثل فى هيئة التحرير ، ثم فى الاتحاد القومى ، وامتد بعد ذلك عبر الستينيات والسبعينيات ممثلاً فى الاتحاد الاشتراكى العربى . فى تلك المرحلة ، كانت مصر تمر بما يمكن أن نطلق عليه بين مراحل تطور النظام السياسى المصرى « بالمرحلة الثورية نسبة إلى ثورة ٢٣ يوليو ، أو المرحلة الناصرية نسبة إلى دور الرئيس عبد الناصر »^(١).

وقد ارتبطت السمات الرئيسية لنظام الحكم فى الخمسينيات ، بكثير من الظروف التاريخية المواقبة لحركة الجيش فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وتطور وقائعها وأحداثها فى السنوات التالية ، مما طرح آثاره بعد ذلك على خيارات النظام الحاكم من حيث شكل النظام السياسى القائم ، وكذلك أبنيته السياسية .

« كانت أهم سمات هذه الحركة ثلاث :

١ - إنها حركة عسكرية قوامها رجال عسكريون ، وأداتها تنظيم عسكري (تنظيم الضباط الأحرار) ، ولم يكن ضمن عناصرها شخصيات مدنية . كما لم تقم بتخطيط مسبق ، أو تعاون مشترك ، مع حزب أو حركة سياسة مدنية خارج الجيش .

٢ - أنها حركة سرية ، قامت بعمل انقلابى ضد نظام الحكم القائم وقتذاك . وقد أثر ذلك على أنماط السلوك السياسى لقاداتها فيما بعد ، وهم فى الحكم ، وبالذات فيما يتعلق بعنصر الأمن .

(١) د. على الدين هلال وآخرون : النظام السياسى المصرى وتحديات الثمانينيات ١٩٥٢ : ١٩٨٢ ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، طبعة ثانية ، ١٩٨٦ ، ص ١٨ .

٣ - أنها لم تمثل تنظيمًا أيديولوجيًا موحدًا ، ولم يكن هناك عقيدة سياسية واحدة تربط القائمين بها ، سوى بعض الشعارات العامة التي تبلورت فيما بعد في المبادئ الست. يؤكد ذلك أن الحركة ضمت بين قياداتها عناصر مختلفة أيديولوجيًا وفكريًا.

وقد انعكست تلك الخصائص لتنظيم الضباط الأحرار ، على شكل وسمات نظام الحكم الذي تبلور بعد عام ١٩٥٢ . من هذه السمات الخلافات التي حدثت على القمة حول السياسات ، ومسار الحكم ، والتي أدت إلى تصفيات داخل مجلس قيادة الثورة . ومنها وقوع النظام في صدام مع القوى السياسية الشعبية ، التي مثلت التيار الرئيسى للحركة الوطنية في ذلك الوقت ، وبالذات الوفد وحركة الإخوان المسلمين . ومنها الاهتمام بعنصر تأمين النظام ^(١).

وكان من الطبيعي في هذا الإطار أن تتعدد أجهزة الأمن التي تراقب بعضها ، كما كان من الطبيعي أن تملأ أسهم تلك العناصر التي ارتبطت بهذه الأجهزة ، وتدرجت فيها ، وكانت تلك هي الجذور الأولى لمراكز القوى في الحياة السياسية المصرية ، تلك التي استشرت في نهاية الخمسينيات والستينيات ، والتي لم تجرؤ السينما على الاقتراب منها حتى انتهت المرحلة الناصرية ، وأعطى الرئيس أنور السادات الضوء الأخضر لادانتها بعد حركة ١٥ مايو ١٩٧١ ، أو كما أطلق عليها ثورة التصحيح وتصفية مراكز القوى.

وقد شهدت مصر في فترة الخمسينيات مولد اثنين من الأبنية السياسية هما هيئة التحرير ، والاتحاد القومى. وبإلقاء الضوء على المناخ الذى نشأت خلاله كل منهما ، وعلى نظرة القيادة لمهمة الأبنية السياسية في تلك الفترة من تاريخ مصر لكفيل ، يتبين كيف تراجعت في وجودهما الممارسة الديمقراطية لكافة فئات الشعب . وكيف بدأ المثقفون في ممارسة نوع من السلبية تجاه القيادة الثورية ، مقدمين الولاء السياسى وليس المشاركة الفعالة في تطوير المجتمع ، وكان السينمائيون رافدًا هامًا من روافد هؤلاء المثقفين المنسحبين .

أنشئت هيئة التحرير في يناير عام ١٩٥٣ عقب حل الأحزاب السياسية . وفي تلك الفترة كان عبد الناصر يتحدث كثيرًا في خطبه عن الديمقراطية والوحدة الوطنية . وفي

(١) د. على الدين هلال ، وآخرون : تجربة الديمقراطية في مصر ١٩٧٠ - ١٩٨١ ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، طبعة الثالثة ١٩٨٦ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

خطاب له في المنصورة بتاريخ ٩ أبريل ١٩٥٣ ذكر أن « هيئة التحرير ليست حزباً سياسياً يجر المغنم على الأعضاء ، أو يستهدف شهوة السلطان والحكم ، وإنما هي أداة لتنظيم قوى الشعب وإعادة بناء مجتمعه ، على أسس جديدة صالحة أساسها الفرد . وفي خطاب آخر ، شبه عبد الناصر هيئة التحرير ، بالمدرسة التي سوف يمارس فيها الشعب ويتعلم كيف ينتخب ممثليه .

لقد كان الاعتقاد السائد لدى الحكام الجدد في مصر ، أن الشعب ليس مهياً بعد للحياة الديمقراطية . وكانت مرحلة هيئة التحرير هي المرحلة الانتقالية في حياة ثورة يوليو، أو مرحلة إقرار القانون والنظام ، والتي كان هدفها تثبيت دعائم النظام في مواجهة معارضة متعددة المصادر والاتجاهات »^(١).

« وفي ١٦ يناير ١٩٥٦ أعلن عبد الناصر نهاية مرحلة الانتقال ، وطرح الدستور الجديد للاستفتاء ، وتبعاً له ظلت الأحزاب السياسية غير مصرح بها . وبدلاً من هيئة التحرير ، نص الدستور على تنظيم جديد هو الاتحاد القومي ، ليكون هو البوتقة السياسية التي ينخرط فيها الشعب بكل طبقاته . ويمكن اعتبار الاتحاد القومي أول مواجهة جادة للنظام الجديد مع قضية بناء تنظيم سياسي شعبي . وساد خلال تلك الفترة التي امتدت حتى صدور القوانين الاشتراكية ، والميثاق ، وبناء الاتحاد الاشتراكي العربي في الستينيات ، ساد ما سمي بفلسفة الاتحاد القومي ، والاشتراكية الديمقراطية التعاونية . وكان الاتحاد القومي يمثل في فكر عبد الناصر الشعب بأسره ، حتى أطلق على تلك المرحلة بالمرحلة الشعبية في التاريخ المصري .

وقد نشأت هيئة التحرير ، والاتحاد القومي ، في مناخ سياسي يتميز باتجاه واضح إلى تقوية الحكومة المركزية ، وإلى تركيز السلطة . وبالتالي لم يكن غريباً أن يتجه اختيار النظام ، نحو صيغة التنظيم السياسي الواحد وليس صيغة تعدد الأحزاب . ومن خلالها أصبح شغل الحكومة شاغل . هو الحصول على تأييد الشعب والموظفين للبرامج الحكومية ، ومن خلالها سمح بحرية نسبية في التعبير عن الآراء ، ومعظمه كان

(١) د. علي الدين هلال ، وآخرون : مصر في ربيع قرن — دراسات في التنمية والتغير الاجتماعي تطور الايديولوجية الرسمية في مصر : الديمقراطية « والاشتراكية » ، معهد الانماء العربي « طبعة أولى ، بيروت ١٩٨١ - ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

يتجه إلى نواحي التطبيق وحدها أو إلى قضايا الإدارة ، كما أن الانقسامات وجماعات
الرأى لم يكن مسموحاً بها»^(١).

في هذا الإطار أيضاً لم يكن هناك مجال للصراع السياسى فى عملية اتخاذ القرار .
وسادت نظرة ترى ، أن السياسة ما هى فى جوهرها إلا مجموعة من المشكلات
الإدارية، وأن الخلاف يمكن أن يدور حول هذه المشكلات ، وحول رفع مستوى الأداء ،
ولكن دون أن يتطرق إلى الاختيارات والأولويات نفسها . وهكذا تبنى النظام مفهوماً
اندماجياً وليس مفهوماً تنافسياً للمجتمع السياسى .

من ذلك يتضح كون تلك الأبنية للثورة (جبهة التحرير ، والاتحاد القومى) لم تكن
مكاناً حقيقياً للممارسة الديمقراطية من جانب فئات الشعب المختلفة والمتحدة كما نص
على ذلك بيان إنشائها ، خاصة بيان إنشاء الاتحاد القومى . ولم يسمح النظام
السياسى بممارسات سياسية ، تحقق المشاركة الحقة خارج هذين التنظيمين . والذين
أحتكر العمل فيهما الضباط الأحرار . والعسكريون بصفة عامة . وتقلص دورهما فى
النهاية ليصبحا فرعاً آخر من فروع الحكومة .

« وربما ساعد على ذلك الانسحاب الشعبى الحقيقى ، من ممارسة المشاركة
السياسية من خلال تلك الأبنية السياسية الأولى للثورة . تلك الطبيعة الفوقية التى نشأ
البناءان من خلالها ، فتكون الاتحاد القومى بقرار من رئيس الجمهورية ، الذى حدد
بمراسيم تصدر عنه عضوية أجهزته المركزية ، وكان هو نفسه رئيساً للاتحاد القومى .
وسيطرت مجموعة الضباط الأحرار على عملية صنع القرار فيه ، وتولت مناصبه
الرئيسية ، مع مشاركة محدودة من المدنيين فى تلك المناصب العليا »^(٢).

تلك الطبيعة الفوقية فى إنشاء التنظيمين ، والدعوة للمشاركة من خلالهما عن طريق
الشروط التى تحددها السلطة ولم تضعها الجماهير بنفسها ، وهيمنة العسكريين على

(١) د. نزيه الأيوبي ، وآخرون (مصر فى ربع قرن) دراسات فى التنمية والتغير الاجتماعى ، تطور النظام
السياسى والإدارى فى مصر ١٩٥٢ : ١٩٧٧ ، معهد الإنماء العربى طبعة أولى ، بيروت ١٩٨١ ص ٦٧ ،
٦٨ .

- Baker, Raymond William . Egypt's Uncertain Revolution Under Nasser and Sadat, Har
vard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978, P 47.

(٢) د. أسعد عبد الرحمن : الناصرية البيروقراطية والثورة فى تجربة البناء الداخلى . مؤسسة الأبحاث العربية
بيروت ، لبنان ، طبعة ثانية ١٩٨١ ، ص ٨٣ .

المناصب الرئيسية فيهما ، وتقلص المشاركة السياسية الحقيقية من خلالهما ، « جعلت منهما تنظيمات ورقية » ، افتقدت القدرة على الحركة المستقلة أو المبادرة الذاتية ، ونظر إليها المواطنون على أنها جهاز آخر من أجهزة السلطة ، وأنها قنوات للاتصال من جانب واحد (من أعلى إلى أسفل) ، بل نظر إليها أحياناً على أنها أدوات للرقابة والضبط . وكان من شأن ذلك أن هذه المؤسسات لم تتمكن من أن تصبح أدوات للمشاركة ، أو قنوات للتعبير عن المطالب ، أو لتمثيل التيارات السياسية المختلفة ^(١).

وقد واكب بناء تلك الأبنية السياسية في الخمسينيات تطورات أخرى ، ساهمت في ترسيخ ذلك الانصراف الجماهيري عن المشاركة في العمل السياسى ، وبالتالي في ضرب الديمقراطية كان منها :

١ - مركزية السلطة :

« التى جعلت القدرة على اتخاذ القرار السياسى حكراً على رئيس الجمهورية جمال عبد الناصر ، إلى جانب تلك الحلقة الضيقة المحيطة به ، والمنتقاه من بين أعضاء تنظيم الضباط الأحرار ، وأعضاء اللجنة التنفيذية للتنظيم السياسى . وقد ارتبط بتلك السمة سمة أخرى لا تقل عنها أهمية وخطورة ، وهى الدمج بين السلطات ، ورفض مفهوم التوازن بينها . فمنذ عام ١٩٥٢ ومن خلال أدوات قانونية دستورية ، أو عبر ممارسات فعلية ، سيطرت السلطة التنفيذية على السلطة التشريعية ، ولم يعد البرلمان أداة رقابة ذات فعالية وشأن . بل استطاعت السلطة التنفيذية من خلال تحكمها فيمن يستطيع أن يرشح نفسه لعضوية السلطة التشريعية (الحجز عند المنبع) ، وتوجيهها للأعضاء من خلال علاقة البرلمان بالتنظيم السياسى الواحد ، أن يكون البرلمان امتداداً بشكل أو بآخر للسلطة التنفيذية .

وقد ارتبط بتلك السمة أيضاً ، أو ساعد على تأكيدها فى الحياة السياسية المصرية ، وجود قيادة استثنائية متمثلة فى شخص الرئيس جمال عبد الناصر ، الذى استمد النظام جزءاً كبيراً من شرعيته من شخصه ، ومن علاقته المباشرة مع الجماهير فى مصر

(١) د. جمال مجدى حسنين : البناء الطبقي فى مصر ٥٢ : ١٩٧٠ ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٨١ -

ص ١٤٦ .

د . على الدين هلال وآخرون : تجربة الديمقراطية فى مصر ١٩٧٠ - ١٩٨١ ، المشكلة السياسية فى مصر والتحول إلى تعدد الأحزاب - مرجع سابق - انظر من ص ٢٠ - ٣١ .

والأقطار العربية الأخرى»^(١). (مما سيأتى ذكره بالتفصيل فيما بعد تحت عنوان كاريزما عبد الناصر).

تلك المركزية التى حجبت المشاركة فى اتخاذ القرار السياسى عن الجماهير العريضة، والتى تمت فى جانب كبير منها، بفعل ممارسات النظام الفعلية، وليست بفعل تشريعات قانونية أصدرها النظام الجديد أمام الجماهير. وكانت الفئات المثقفة، هى أكثرها قدرة على تبين مخاطر ذلك الاتجاه اللاديمقراطى. ومنذ البداية تحددت مواقع المثقفين المصريين بفئاتهم المختلفة خارج دائرة المشاركة الحقيقية.

٢ - نمو أجهزة الأمن والمعلومات، وضرب القوى الوطنية :

ظهر الصدام ما بين الثورة، وفئات متعددة من القوى الوطنية، بعد أشهر قليلة فقط من قيامها. ولطبيعة القائمين عليها كعسكريين، ولتضخم مفهوم الأمن فى ذهنهم كحركة حافظت على سرية تنظيمها وتحركاتها لسنوات عديدة، كان من المحتم وقوع هذا الصدام.

« وكان من أبرز حوادث الاصطدام الأول مع السلطة الجديدة، قضية عمال كفر الدوار عقب مظاهرة احتجاج قام بها عمال شركة مصر للغزل والنسيج الرفيع، البالغ عددهم نحو عشرة آلاف عامل يوم ١٢، ١٣ أغسطس ١٩٥٢، للمطالبة ببعض الحقوق العمالية. وحدث اشتباك بينهم وبين قوات الشرطة، وانتهى الأمر بمصرع ثلاثة جنود، وثلاثة عمال، وجرح ٢٨ شخصًا. وعقد مجلس عسكرى لم يسمح للمتهمين بحق الدفاع عن أنفسهم عن طريق محامين. وصدر حكم بالاعدام على مصطفى خميس ومحمد حسن البقرى العاملين، وأحكام بالسجن على بقية المتهمين. وأهاج أسلوب المحاكمة مشاعر الجماهير فى مصر والخارج، وكانت هذه الحادثة بمثابة الدليل الأول من جانب النظام الثورى الجديد على قمع العمل السياسى الشعبى، ومواجهته بالارهاب»^(١).

ثم تعاقبت بعد ذلك عمليات الاعتقال والتنكيل بخصوم النظام، كان أبرزها، عملية

(١) د. ثروت عكاشة : مرجع سابق، ص ١٢.

د. أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق، ص ٧٤.

د. على الدين هلال : تجربة الديمقراطية فى مصر، مرجع سابق، انظر من ص ٢٩، ٣٠.

(2) Baker . Op. Cit, P 96 .

أحمد حمروش : مرجع سابق، ص ٢٨٨، ٢٨٩.

اعتقال معظم أعضاء الجهاز السرى للإخوان المسلمين ، وتنفيذ حكم الإعدام في قاداتهم ، في أعقاب محاولة اغتيال جمال عبد الناصر في المنشية بالاسكندرية عام ١٩٥٤ . ثم بدأت تتسرب من السجون أنباء عمليات التعذيب والقمع التى يتعرضون لها . وتعرض أعضاء تنظيم الإخوان المسلمين بعد ذلك ، وفي سنوات عديدة ، لحركات اعتقال واسعة النطاق ، وذلك بحجة حماية الثورة « (١) .

وتعرض الشيوعيون أيضًا للتنكيل بهم من جانب النظام « وبدأت العملية الأولى لاعتقال الشيوعيين في ١٦ يناير عام ١٩٥٣ ، باعتقال ثمانية وأربعين منهم . وفي نهاية عام ١٩٥٣ كان قد تم اعتقال معظم القيادات الشيوعية ، وجانب كبير من أعضاء التنظيم الشيوعى . ثم وجهت لهم ضربة أخرى عام ١٩٥٨ ، و ١٩٥٩ ، إلى أن أطلق النظام سراحهم في بداية الستينيات ، بعد تبنى النظام للخط الاشتراكى ، باعتبارهم مفيدىين في المعلومات والدعاية ، بعد تحسن العلاقات بين ناصر وخروشوف .

وإلى جانب العمال ، والإخوان المسلمين ، والشيوعيين ، خضعت فئات مصرية أخرى لعمليات القمع من جانب النظام الثورى ، خاصة تلك الفئات التى تعرضت لعمليات التأميم الأولى ، والقوى السياسية القديمة ذات الثقل الشعبى كالوفديين .

« وكانت المحصلة ، أن جانبًا كبيرًا من صفوة المجتمع المصرى من المثقفين ، كان قد بدأ يتعرض لها بالقمع والتنكيل والاعتقال « (٢) .

هذان العاملان السابقان أديا إلى غياب المناخ الملائم لحرية الاجتماع ، وحرية الرأى « على الرغم من النص على ذلك فعليًا في دستور ١٩٥٦ » (٣) . وأدت ممارسات النظام إلى عزل المثقفين وإبعاد ذوى الرأى والخبرة . عن مسئولية الحكم ، وجعلتها حكرًا على العسكريين ، مما كون بعد سنوات ما أسمته القيادة السياسية (أزمة المثقفين) .

(١) سهير اسكندر : مقال بعنوان (جمال عبد الناصر في رأى الإخوان المسلمين) جريدة الوفد بتاريخ ١٩٨٥/١٠/٣ .

(٢) عبد الله إمام : عبد الناصر والإخوان المسلمين ، دار الموقف العربى ، القاهرة ، طبعة أولى أغسطس ١٩٨١ ص ٧٨ .

أحمد حمروش : مرجع سابق ، أنظر ص ٢٩٣ ، ٢٩٨ .

د. رفعت السعيد : تاريخ الحركة الشيوعية المصرية - الوحدة والانقسام والحل ٥٧ - ١٩٦٥ ، القاهرة - إخوان مورافلى ١٩٨٦ ، ص ١٩٣ ، ١٩٤ .

- Baker . Op. Cit, P. 96,99.

(٣) دستور ١٩٥٦ ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ١٩٧٧ .

وواكب ذلك أيضًا احتكار العسكريين للمناصب القيادية في المؤسسات الإعلامية الهامة، كالإذاعة والصحافة، وممارستهم لهام لم يألفوها من قبل، وتوجيه الإعلام من خلالها للإشادة بالنظام الجديد، والتنويه الدائم بقبضته الحديدية. وكانت تلك كلها ممارسات للنظام، كان المثقفون هم الأقدر على فهمها وتبين أبعادها. وقد أدى هذا الغياب عن الممارسة الفعلية للديمقراطية من جانب المثقفين، من خلال الأبنية السياسية القائمة، إلى جانب ممارسات النظام الخاصة بعمليات التعرض بالاعتقال، والسجن المناوئ السلطة بحجة حماية الثورة من أعدائها، أدى ذلك إلى بذر الخوف، وتفضيل الصمت والسلبية، للبعد عن المخاطر ومواقع التهلكة.

والسينمائيون وهم رافد أساسي من روافد الثقافة في المجتمع المصري في تلك الفترة، لم يكونوا بغידين عن تلك الأجواء. وكانوا كذلك هم الأقدر مع غيرهم من الفئات المستنيرة الأخرى، على تقدير النتائج الوخيمة للصدام مع النظام. فأثروا مع غيرهم الصمت، والسلبية، والانسحاب.

لكن ذلك لا يعنى أن فئات السينمائيين المصريين على كافة اتجاهاتهم، كان وراء انسحابهم من ميدان تناول الواقع المصري في الخمسينيات، هذه الممارسات اللاديمقراطية المفروضة واقعا من النظام، وهذا الخوف المتزايد من استئثار أجهزة الأمن والمعلومات، والتعرض للقوى الوطنية المناوئة للسلطة بالقمع والتنكيل. فمما لاشك فيه « أن ظروف نشأة السينما المصرية وتطورها، خاصة تلك الفترة التي واكبت وأعقبت الحرب العالمية الثانية، جعلت من الأفلام المصرية في جانب كبير منها أفلاما للتسلية، صنعتها فئات أثرت من وراء الحرب، ووجهتها إلى نفس تلك الفئات الشديدة الوله بأفلام القصور والحدائق الغناء، وقصص الحب والغرام. وواجهت السينما المصرية هذا الغياب عن الواقع المعاش الاقتصادي والسياسي في مصر قبل قيام الثورة، واستمرت التقاليد القديمة في السينما المصرية تهيم على معظم الإنتاج السينمائي، وتسيطر عليه تلك النظرة إلى الفيلم السينمائي كسلعة تجارية، تخضع لحسابات الربح والخسارة»^(١).

وبالتالى يمكن القول، أن كلا من التقاليد القديمة المهيمنة على الإنتاج السينمائي

(١) كمال رمزى - مرجع سابق.

سمير فريد - مقال (السينما والدولة في الوطن العربى) مرجع سابق

المصرى ، والأحوال السياسية الجديدة في مصر المواكبة للممارسات اللاديمقراطية الأولى لثورة ٢٣ يوليو ، قد ساهمت بشكل كبير في غياب السينما عن الواقع السياسى والاقتصادى في مصر الخمسينيات .

ابتعدت الفئة الأولى من السينمائيين بحكم تقاليدها القديمة ، ونظرتها التجارية البحتة للسينما عن الواقع . ولم يكن لأى اتجاه ديمقراطى في البلاد - مع افتراض وجوده - ليثنيها عن توجيهها السينمائى .

وابتعدت الفئة الثانية من المخرجين الكبار ، الذين يمتلكون من الوعى ، ووضوح الرؤية ، والقدرة الفنية ، وتقدير عواقب الأمور عن الواقع (خوفاً) . خوفاً من الاصطدام بالنظام ، وخاصة مع تلك السلطة التقديرية لرقابة قانون عام ١٩٥٥ في الحكم على مدى احترام الفيلم للنظام العام . وخوفاً من التصنيف ضمن أعداء الثورة ، وخوفاً من التعرض لعمليات الاعتقال أو السجن أو التنكيل . هذا على الرغم من أنه كان من بينهم مخرجون مؤمنون بالثورة ، وبوجهها المشرق ، وبإنجازاتها الحقيقية في سنواتها الأولى . ولم يكن متصوراً أن صلاح أبو سيف ، ويوسف شاهين ، وتوفيق صالح ، وبركات على سبيل المثال ، كانوا غير قادرين على صنع أفلام تتناول الواقع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى القائم في مصر ، ولهم إنجازاتهم في تلك الفترة التى أدخلت كثيراً من أفلامهم ضمن كلاسيكيات الأفلام المصرية .

ومن هنا ، كان الإنتاج السينمائى في الخمسينيات في مصر في معظمه غائباً عن الواقع . وكان البديل لذلك أفلاماً لا تمت للسنوات المعاصرة بصلة ، أو أفلاماً وطنية رديئة ، أو أفلاماً للماضى بها إدانة للعهد البائد قبل الثورة ، إما من منطلق الإيمان الحقيقى بتلك الثورة ، أو تملقاً لرجالها (وهو ما ورد بالتفصيل سابقاً تحت عنوان سينما سنوات الثورة الأولى) .

في تلك السنوات كانت البذرة الأولى لسينما الخوف . تلك السينما التى نمت في رحمها السينما الخائفة من تناول الواقع ، الهاربة إلى الماضى . ذلك أن العهد الحاضر يدينه ، ويفتح النار عليه ، ويبرر بمساوئه الكثيرة وجوده .

في ذلك الانسحاب إلى الماضى . وجدت السينما المصرية الحرية المفتقدة في الحاضر . ووجد به المخرجون . مجالاً لممارسة سلبية المثقفين تجاه القيادة الثورية ، التى استغنت عن مشاركتهم لصالح العسكريين .

كما وجدوا فيه ملجأ للتعبير عن عدم رضاهم عن غياب مناخ الديمقراطية والمشاركة في اتخاذ القرار .

كان الماضي مجالاً للعمل ، وملأناً للأمان . وأصبحت سينما اللجوء للماضى لها جذورها في الخمسينيات ، وسمة سائدة في العقد اللاحق ، أى في الستينيات .

رابعاً : بداية رأسمالية الدولة وإرهاصات القطاع العام السينمائى

في التاسع من شهر سبتمبر عام ١٩٥٢ «صدر قانون الاصلاح الزراعى رقم ١٧٨ ، الذى تقرر فيه تحديد الحد الأقصى للملكية الزراعية بمائة فدان للفرد الواحد ، وأن تستولى الحكومة على الأراضى الزائدة على الحد الأقصى خلال خمس سنوات ، على أن توزع الأراضى المستولى عليها فى كل قرية ، على الفلاحين ، بحيث يكون لكل منهم ملكية صغيرة لا تقل عن فدانين ، ولا تزيد على خمسة أفدنة ، وقررت الحكومة منح مالكي تلك الأراضى الزراعية ، ما يعادل عشرة أمثال القيمة الإيجارية » (١).

وفي الثامن والعشرين من أبريل عام ١٩٥٨ ، وبالقانون رقم ٢٤ ، تم تعديل بعض أحكام القانون الأول . وتقرر ألا يزيد جملة ما يمتلكه الشخص هو وزوجته وأولاده القصر من الأراضى الزراعية ، عن ٣٠٠ فدان .

كانت تلك ، هى المرحلة الأولى ، لاعادة هيكلة مصالح الطبقة الرأسمالية والتكوين الرأسمالى فى مصر . وقد أدت إلى تحطيم القاعدة المادية ، التى تركز عليها طبقة كبار ملاك الأراضى الزراعية .

أما المرحلة التالية فى الخمسينيات ، فقد ارتبطت بتمصير رأس المال الأجنبى فى مصر . وقد أعقب ذلك العدوان الثلاثى . وفى ١٥ يناير ١٩٥٧ ، شمل ذلك التمصير ممتلكات الأقليات ، كاليهود والأرمن ، واللبنانيين ، والسوريين ، واليونانيين .

وقد خضعت التأميمات الأولى التى قامت بها حكومة الثورة لتفسيرات متعددة ، فقد اتجه البعض إلى القول «بأن تلك التأميمات إنما كانت تأكيداً للأهداف الوطنية للنظام ، والتى تدور حول تمصير مصر وإعادة كرامتها الوطنية ، وتدعيم استقلالها الشامل ومكانتها الدولية . وبالتالي فقد كان التأميم جزءاً أساسياً من حركة الاستقلال

(١) قانون الإصلاح الزراعى فى مصر عام ١٩٥٢ م .

والتنمية، وجزءاً من تحرير رأس المال ، كى يؤدى دوره فى انتعاش الصناعة ومن ثم انتعاش الدولة « (١) .

وذهب آخرون إلى أن تلك الاجراءات الاقتصادية الأولى للثورة ■ إنما كانت امتداداً لاستيلائها على السلطة بالقوة المسلحة ، فكان عليها أن تدعم بسرعة أيضاً سيطرتها على الاقتصاد والمجتمع ، بتجريد الطبقات المالكة القديمة من ملكيتها أولاً ، ثم بتوسيع القطاع الذى تتحكم فيه الدولة ثانياً « (٢) .

ويربط بعض الكتاب الأجانب بين « تلك التأميمات الأولى وبين غياب نظرية التغيير الداخلى . أو بمعنى آخر عدم امتلاك النظام الثورى الجديد لأيديولوجية واضحة المعالم فى سنوات الخمسينيات ، ولم يظهر لها وجود فى خطاب عبد الناصر حتى عام ١٩٥٨ . وبالتالي فلم تعكس تلك الاجراءات نظرة اشتراكية مبكرة للنظام ، وإنما كانت نتيجة حسابات سياسية وليست اقتصادية بالدرجة الأولى ، وكان هدفها هو تشديد قبضة الحكومة على مقدرات الأمور فى البلاد ، ذلك أن النظام لم يكن يميل إلى اقتسام القوة السياسية .

ومن بين هؤلاء الأجانب يضيف Baker أن خطوات التأميم الأولى كانت خطوات وقائية ، أكثر من كونها رداً على خطر وشيك . وإنما مع اجراءات التمصيل ، نقلت مصر من مرحلة الاقتصاد الحر الى الاقتصاد المختلط ، ومثلت ملكية الدولة لمعظم المشاريع الكبرى ، تضخماً درامياً لتحكم الحكومة فى موارد مصر « (٣) .

وعلى الرغم من اختلاف الآراء حول تقدير دوافع تلك التأميمات الأولى للثورة ، ما بين الكتاب الأجانب والمصريين ، إلا أن هناك اتفاقاً فى اعتبارها « اجراءات عارضة وليست مخططة ، ولاهداف وطنية أكثر منها اشتراكية » (٤) .

(١) د. نزيه الأيوبى : مرجع سابق ، انظر من ص ٦٥ إلى ٦٧ .

(٢) د. اسامة الغزالي حرب : مقال بعنوان (الثورة والطبقة المتوسطة) جريدة الاهرام بتاريخ ١٩/٧/١٩٨٨ .

عادل غنيم . النموذج المصرى لرأسمالية الدولة التابعة . دراسة فى التغيرات الاقتصادية والطبقية فى مصر

١٩٧٤ - ١٩٨٢ ، دار المستقبل العربى طبعة أولى ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٣٥

(3) Baker . OP. cit, P 49, 60, 61 .

(4) Waterbury , The Egypt of Nasser and Sadat , The Political Economy of the two Regimes . Guildford, Surrey . Princeton . University . Press . 1984 . p. 421 : 424 .

- Dekmejian , hrair , Egypt Under Nasser . A study in Political Dynamics New York,

State University of New York , Press . 1971 P. 124 , 125 , 128.

وفي سنوات الخمسينيات الأخيرة ، وبالتحديد تلك الفترة ما بين عام ٥٦ ، ٦٠ بدأ يتشكل نمط جديد للانتاج ، فيما يمكن أن نطلق عليه نمط رأسمالية الدولة . وهي الفترة التي تم الاعلان فيها عن قيام المؤسسة الاقتصادية في ١٣ يناير عام ١٩٥٧ ، التي تعتبر نواة لما أصبح يعرف مستقبلا باسم القطاع العام .

وتعنى رأسمالية الدولة «تدخل الدولة اقتصاديا ، أيا كانت ظروف هذا التدخل ، لتقييد وضبط التلقائية الاقتصادية النابعة من وجود رأس المال الخاص . أو هي اتجاه ينصرف بصفة أساسية ، إلى فرض رقابة الدولة على النشاط الاقتصادي ، مع الإبقاء على الملكية الخاصة لأدوات الانتاج . ومقوماتها تتمثل في ثلاث خصائص هي : زيادة رقابة الدولة على النشاط الانتاجي والاستهلاكي ، مع الإبقاء على المشروعات الخاصة ، وتطبيق التخطيط في بعض القطاعات الاقتصادية ذات الأهمية ، وإقامة مشروعات عامة في نطاق الائتمان ، والنقل ، والصناعات الثقيلة»^(١).

ولكن على الرغم من هذا التحديد لأوضاع الخمسينيات الاقتصادية في مصر ، إلا أن هناك سمة من الاختلاط والتداخل يكثر عنها الحديث ، عند تحديد تلك الأوضاع ، عند كثيرين ممن تناولوا تلك الفترة بالدراسة ، حتى أن «منهم من ذهب الى أن سمة التداخل في الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في مصر بعد ذلك في الستينيات والسبعينيات ، وكذلك الثمانينيات ، إنما كانت نتيجة منطقية للتطورات التي عرفتتها مصر في عقد الخمسينيات . وعندها ، تبدأ صعوبة تحديد الهوية الأساسية الغالبة للنظام الاقتصادي في مصر ، وفقا لمعايير النظم الاقتصادية المعروفة ، مما يجعل النظام المصري يمكن أن يقترب أكثر من عدد من مجتمعات العالم الثالث ، التي مرت بظروف اقتصادية وسياسية مشابهة ، أكثر مما يقترب من أي من النظم المتقدمة في الشرق أو الغرب ، أي النموذج الرأسمالي أو النموذج الاشتراكي»^(٢).

(١) عادل غنيم : مرجع سابق ، ص ١٤٤ .

د . عبد الوهاب الكيالي وآخرون : موسوعة السياسة - الطبعة الأولى - ص ٧٩٩ .

(٢) د . أسامة الغزالي : مقال بعنوان الاقتصاد في مصر والبحث عن هوية . جريدة الأهرام بتاريخ ١/٢٢/١٩٨٨

د . ابراهيم العيسوي : مستقبل مصر - دراسة في تطور النظام الاجتماعي ومستقبل التنمية الاقتصادية في مصر ، كراسات الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٨٣ . ص ٤٣ .

د . عبد الجليل العمري : ذكريات اقتصادية وإصلاح المسار الاقتصادي ، دار الشروق ، القاهرة ، بيروت ، طبعة أولى ١٩٨٦ ص .

د . عبد العظيم رمضان : مصر في عهد السادات - آراء في السياسة والتاريخ ، دار الرقى ، بيروت طبعة أولى ١٩٨٦ ، ص ٧٦ .

والسؤال الآن :

هل مثل ذلك الاختيار الاقتصادي للنظام في الخمسينيات ، لنمط رأسمالية الدولة ، إرهابًا للقطاع العام السينمائي ؟ أو بمعنى أكثر تحديدًا : هل كان اختيار النظام لذلك النمط الاقتصادي ، مقدمة حتمية لوجود القطاع العام في السينما بشكل خاص ؟ وأى الدوافع المرجحة للنظام كانت وراء التأميم في مجال السينما في الستينيات ، ودخول الدولة الى قطاع الانتاج ؟

قبل الإجابة على ذلك السؤال يجب أن نحدد عدة نقاط :

فمن استعراضنا السابق لدوافع النظام الثوري الجديد ، لبدء عمليات التأميم والتمصير لبعض قطاعات الانتاج في مصر في الخمسينيات ، تبين أنها كانت تعبر عن رغبة وطنية في تحرير الاقتصاد المصرى من هيمنة رأس المال الأجنبى الموجود في مصر ، وسيطرة رأس المال المصرى المتمثل في القطاع الزراعى منه . خاصة وأن أحد مبادئ الثورة الستة كان القضاء على رأس المال الخاص المستغل ، كما أنها كانت جزءا من سيطرة النظام الجديد على مقدرات مصر سياسيا واقتصاديا ، ذلك أن النظام لم يكن يميل إلى فكرة اقتسام القوة .

وفي حدود تلك الرغبة ، لم يكن لتأميم السينما مكان من أهداف النظام الوطنية في تحرير الاقتصاد المصرى في تلك الفترة . فلم تكن السينما تمثل رأس المال الأجنبى ، إلا في حدود الخضوع جزئيا لرغبات الموزع العربى ، ضمانا لسوق الفيلم المصرى في الدول العربية .

تلك الأسواق كان وجودها هاما للنظام ، خاصة مع وضوح واتساع توجهه العربى . وكانت السينما المصرية تمثل أحد وجوه الوجود المصرى في النطاق العربى ثقافة ، ولهجة ، وتأثيرا ، مع تباين النظم العربية ، واختلاف أشكالها وتوجهاتها .

في تلك الفترة لم تصدر أية اجراءات من النظام الحاكم بخصوص حماية السينما من سيطرة الموزع الخارجى ، ولم تتخذ أية اجراءات تتجه الى استنهاض همم السينمائيين المصريين ، لتأكيد التوجه العربى في الأفلام .

كما لم تكن السينما تمثل سيطرة لرأس المال المصرى ضارة بالسلطة ، أو عاملا مضادا ضدها ، فلم تناوئ قديما النظام السابق . وبعد الثورة أعلنت السينما التهادن مع النظام الجديدة في الخمسينيات ، إما بالابتعاد عن الموضوعات التى تتناوله بالنقد ،

أو بالهروب إلى الماضي ، تتناول موضوعات منه مجرد الرغبة في تناولها ، أو لتبرير جدوى وجود الحاضر الثورى .

كما أن السينما قد أعلنت تعاطفها مع النظام ، من خلال نماذج محدودة ، أو أفلام وطنية أيا كان مستوى تلك الأعمال . إلا أنه في النهاية لم تمثل السينما في تلك الفترة عبئا على النظام ، أو عاملا مناوئًا له يستدعى وطنيا كبح جماحها .

في تلك السنوات أيضا ، لم تكن هناك نية واضحة من جانب النظام لتوظيف السينما لتقديم ، أو للدعاية لأهدافه ومبادئه ، وبالتالي لم تكن هناك نية أيضا واضحة لإنشاء الدولة لقطاع عام في السينما . يؤكد ذلك :

أولاً : تصريحات د. ثروت عكاشة ، أحد ضباط النظام الجديد ، الذى تولى وزارة الثقافة مرتين ، احدهما من نوفمبر عام ١٩٥٨ حتى سبتمبر عام ١٩٦٢ . تلك الفترة التى واكبت نهاية الخمسينيات ، وحتى ما قبل تكوين القطاع العام السينمائى مباشرة . ويعنى ذلك وضوح الرؤية تماما ، فيما يتعلق بتفكير النظام في تكوين ذلك القطاع العام . يقول د. ثروت عكاشة «حتى سبتمبر عام ١٩٦٢ حين تركت وزارة الثقافة ، لم يكن هناك أي تفكير في تأميم السينما ، أو أن تتولى الدولة الانتاج السينمائى ، لما كان يعنيه ذلك من الانزلاق في مشاكل لا حصر لها دون اعداد مسبق . ولعل المسارعة غير المدروسة للسيطرة على السينما بعد ذلك ، هى التى أدت الى اقتحام الدولة ميدان الانتاج السينمائى دون تحوط . وكانت ثمة عوامل كثيرة مكنت لهذا التيار من التغلب ، فاندفع يجرف أمامه السينما المصرية الى مرحلة جديدة هى المرحلة الثانية (١٩٦٣ - ١٩٦٦)»^(١).

ويضيف د. ثروت عكاشة : «إن وزارة الثقافة قد أعدت من قبل مشروع قانون التنظيم السينمائى ، غير أنه لم يكن قد صدر حتى سبتمبر عام ١٩٦٢ ، بل أهمل شأنه تماما بعد ذلك ، على الرغم من أهميته القصوى وقتذاك . وأعزو ذلك إلى أن الاتجاه قد تغير من محاولة الدولة رفع شأن السينما وهى فى أيدي أصحابها من القطاع الخاص أساسا ، دون تدخل مباشر من الدولة ، إلا بالمشاركة فى الانتاج أحيانا ، أو انتاج عدد قليل من الأفلام الجيدة . تغير ذلك الاتجاه رأسا على عقب

(١) د. ثروت عكاشة . مرجع سابق ، ص ٥٣٥ .

إلى ضم السينما كلها إلى الدولة ، انتاجا وتوزيعا وعرضا ، وهى فلسفة مغايرة تماما لما كنت أراه فى هذا الصدد» (١) .

ويمكن الاعتماد على تصريح د . ثروت عكاشة ، بشأن عدم وجود نية مبيتة للنظام لتكوين قطاع عام فى السينما ، ذلك أنه أحد رجال الثورة العالمين بالأمور ، إلى جانب توليه لمسئولية وزارة الثقافة فى مصر كوزير ، بدأت فترة توليه الوزارة فى نهاية الخمسينيات . ومعنى ذلك عدم توفر الرغبة لدى النظام لتأميم السينما طوال الخمسينيات ، وذلك لا يتعارض مع رغبة النظام فى الخمسينيات ، فى تدعيم بعض أوجه النشاط السينمائي .

ثانياً : مما يرجح عدم توافر النية لدى النظام فى الخمسينيات لتوظيف السينما لصالحه . أنه حتى بعد تكوين القطاع العام السينمائي ، لم يتجه النظام بالفعل إلى توجيهه ، وإن ما تم انتاجه فى تلك الفترة من أفلام ، قد تدخل تحت بند الدعاية للنظام (كثورة اليمن ، وفجر يوم جديد) لم يكن بالعدد الذى يسمح بالقول بوجود سياسة عامة لتوظيف السينما . أما الأفلام التى توائمت فى مضمونها مع أهداف العهد الجديد ، فقد كانت بدافع خاص من صانعيها ، ومن إيمانهم بالنظام وشعاراته ، أكثر منها استجابة لتوجيهات عليا .

ويؤكد صلاح أبو سيف ، الذى تولى مسئولية رئاسة مجلس إدارة الشركة الخاصة بالانتاج فى القطاع العام فى بداية التجربة ، «إنه لم يتلق على الإطلاق إرشادات أو أوامر ، تشير الى انتاج نوعيات محددة من الأفلام ، أو تختار توجهها» (٢) .

ونعود للإجابة على السؤال السابق بشأن رأسمالية الدولة فى الخمسينيات ، والقطاع العام السينمائي فى الستينيات ، ودافع الدولة الرئيسي وراء تكوينه ، وذلك استخلاصا من المقدمات السابقة فنقول : إن رأسمالية الدولة كخيار اقتصادى للنظام الثورى فى الخمسينيات ، لم تكن إرهابا لتكوين القطاع العام السينمائي فى الستينيات إلا فى حدود كون التأمين فى مجال السينما ، كان جزءا من حركة التأمينات الكبرى التى شهدتها الستينيات ، بداية بالقرارات الاشتراكية فى يوليو ١٩٦١ . وبينما كان القطاع

(١) د . ثروت عكاشة . مرجع سابق ، ص ٥٣٥ .

(٢) صلاح أبو سيف . مقابلة شخصية ، بتاريخ ١٩/٢/١٩٨٩ م .

العام في مجال الزراعة والصناعة والتجارة ، نتيجة حتمية لتطور سياسة رأسمالية الدولة ، أو بمعنى آخر كانت رأسمالية الدولة في مصر ، تشير إلى إرهابات تكوين القطاع العام في تلك المجالات، إلا أنه من المرجح أن التأميم في مجال السينما ، لم يكن قيد البحث في الخمسينيات . ويعزز هذا الترجيح استرجاع الظروف والملابسات التي صاحبت تكوين القطاع العام السينمائي ، والتي لم تنم عن وجود سياسة مسبقة ، أو خطة مدروسة لانجاز هذا الشكل الجديد بما يصاحب ذلك من وضوح للرؤية ، والخطوات ، والمهام الموكلة للقطاع العام ، مما أدى الى هذا التخطيط المعروف — الذي سيأتي ذكره بالتفصيل فيما بعد — والذي صاحب مسيرة القطاع العام حتى وقت إلغائه، وإنتهى بخسائره الضخمة.

وربما كانت مسيرة القطاع العام السينمائي ، تعكس عدة ملامح لنظام الحكم في مصر بشكل عام ، والمتمثلة في عدم امتلاك النظام لأيديولوجية واضحة ، وخضوع ممارساته لما سمي بسياسة التجربة والخطأ .

كما تشير مسيرة القطاع العام كذلك ، إلى أن توافر النيات الطيبة — والتي كانت متوفرة بلا شك لدى النظام المصري تجاه السينما — تلك النيات الطيبة ، لا تعد عاملا كافيا لضمان سلامة المسيرة وجودة الانجاز .

خامساً : كاريزما عبد الناصر وسينما اللجوء الى الماضي

من الأشياء التي اتفق عليها كل من الأجانب والمصريين ، الذين تناولوا فترة حكم جمال عبد الناصر ، ولم تكن مجال خلاف بينهم ، أن هذا الرئيس المصري قد تمتع بصفات ساحرة ، جعلت منه معبودا للجماهير .

وصاحبت جمال عبد الناصر تلك الهالة الساحرة ، سواء في فترات انتصارات حكمه أو انكساراته ، ولازمته حتى وفاته . وكانت جنازته الشعبية الهائلة ، التي خرجت فيها مصر كلها لتودعه بالدموع والزفرات ، هي التأكيد الأخير على استحواذه غير العادي على عواطف ومشاعر الشعب المصري ، ذلك الاستحواذ الذي مازال يلزم بشكل خاص كل من عاصر جمال عبد الناصر كبيرا ، أو صغيرا ، مؤيدا له أو مختلفا معه . ومازالت تلك (الطلّة) المحببة إلى القلب والعين والأذن ، تلازم استرجاع صورة أو صوت جمال عبد الناصر من خلال الشاشة أو الراديو . مع ما يثيره مصرية ملامحه ، وصدق صوته

من إحساس عارم بالوطنية ، وبالإنتماء إلى ذلك القائد ، وانتماء ذلك القائد إلى كل مصري .

ذلك الاحساس العارم ، وتلك الطلة الساحرة ، وذلك الحضور الذى يستولى على المشاعر والأفئدة ، هى ما اتفق على تسميته (بالكاريزما) . وتعنى «الصفات الساحرة التى تلتصق بقائد أو زعيم ، بحيث تحبب فيه الجماهير ، وتجعله معبودها الذى تتحمس له ، هذه الصفات قد تكون حقيقية أو وهمية، كلياً أو جزئياً . لكن المهم دوماً هو اقتناع الجماهير بأنها حقيقية ، حتى ولو لم تكن فى الواقع الموضوعى كذلك . وبالتالي ففى الكاريزما يكمن عنصر من العناصر اللا عقلانية ، تلك التى ترتبط بعواطف الجماهير»^(١).

«وقد استمد النظام المصرى قدراً هاماً من شرعيته ، من شخصية جمال عبد الناصر، وعلاقته المباشرة مع الجماهير ، فى مصر والأقطار العربية الأخرى»^(٢) . فمتى بدأت فى التكوين تلك الزعامة الكاريزمية أو تلك الزعامة الناصرية ؟

اتضح تلك القيادة التاريخية بالذات ، فى خضم المعركة الوطنية عام ١٩٥٦ ، والمرتبطة بتأميم الشركة البحرية العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية . رداً على سحب الولايات المتحدة ، وبريطانيا ، والبنك الدولى لعروضها الخاصة بتمويل السد العالى ، ثم العدوان الثلاثى على مصر والذى انتهى بانتصارها السياسى .

وكانت تلك المعركة الوطنية ، بمثابة العبور التاريخى إلى الصورة الكاريزمية الخاصة بعبد الناصر . خاصة وأن التمهيد لتلك الصورة لدى الجماهير العربية ، كان قد تحقق قبل ذلك بإعلان عبد الناصر الحرب بلا هوادة ضد الاستعمار ، وحلف بغداد ، ثم معركته ضد الأحلاف العسكرية ، ودوره المميز فى مؤتمر باندونج لعدم الانحياز ، وصفقة السلاح ، وجلاء القوات البريطانية .

تلك الفترة الأولى فى التمهيد لكاريزما عبد الناصر «قد نقلته من موقع الأول بين متساويين ، عندما كانت القيادة جماعية لمجلس قيادة الثورة ، إلى موقع الرئيس غير المنازع فى سلطانه»^(٣).

(١) أسعد عبد الرحمن . مرجع سابق - ص ٦٣ .

(٢) د. على الدين هلال . تجربة الديمقراطية فى مصر . مرجع سابق - ص ٣٠ .

(٣) د. على الدين هلال . تجربة الديمقراطية فى مصر . مرجع سابق - ص ٢٩ .

دعمت تلك الانجازات الوطنية في مجملها كاريزما عبد الناصر في مصر والعالم العربي ، وبدأت صورته المنتمية والمتحالفة مع الجماهير الكادحة ومن أجلها تزداد وضوحاً ، وظهر تحيزه الواضح للفقراء والبسطاء ولفئات الشعب العاملة ، تلك الصورة التي لم تميز أحداً من حكام مصر السابقين في عهد الملكية .

وهكذا ساهمت معارك عبد الناصر ، في ادخاله عقول الجماهير المصرية والعربية ، وأدخلته صورته المنتمية للشعب إلى قلوبهم أيضاً .

ثم جاء اعلان الوحدة بين مصر وسوريا في الثاني والعشرين من فبراير عام ١٩٥٨ ، وقيام الجمهورية العربية المتحدة ، ومساندة ثورة ١٤ تموز في العراق ، جاء مدعماً لتلك الصورة ، في الوقت الذي بدأت فيه يد المساعدة المصرية الى الدول العربية في مجال الكفاح ضد الاستعمار ، ومواجهة الأمية ، وأصبحت مصر ملاذاً للزعماء حركات التحرر العربية ، وملجأ لطلاب العلم من العرب .

«وكانت تلك السنوات ، وحتى نهاية الخمسينيات ، سنوات الصعود الخارقة لتلك الشخصية الكاريزمية على مسرح السياسة المصرية والعربية والدولية أيضاً ، والتي حجبت كل من عاداتها من شخصيات ، بل ومؤسسات على مسرح الحياة السياسية في مصر قبل يونيه عام ١٩٦٧» (١).

وحتى عندما أعلن جمال عبد الناصر استقالته ، بسبب هزيمة القوات المسلحة المصرية في تلك الحرب ، نسى الملايين من المصريين وغيرهم من العرب في غمرة انفجار عاطفي لا مثيل له : الهزيمة ، وساروا ليل نهار في مظاهرات ، أجبرت عبد الناصر في النهاية على سحب استقالته ، والبقاء في منصبه .

«ويمكن القول أن تلك العلاقة الخاصة ، التي ربطت بين هذه الزعامة والمواطنين ، هي التي مكنت النظام من تجاوز أزماته وهزائمه كما حدث في أعقاب الانفصال السوري في سبتمبر ١٩٦١ ، والانسحاب المصري من اليمن ، والهزيمة العسكرية في عام ١٩٦٧ ، وما لحقها من موت النائب الأول لرئيس الجمهورية والقائد العام للقوات

(1) Hinnebusch . Raymond, A. Egyptian Politics Under Sadat, The Post Populist development of authoritarian Modernizing state, Cambridge University Press, 1985,P.1:3 .

- عبد الغفار رشاد وآخرون (النظام السياسي المصري وتحديات الثمانينيات ١٩٥٢ - ١٩٨٢) مكتبة نهضة

الشرق ، جامعة القاهرة ، طبعة ثانية - ١٩٨٦ ، ص ١١٢ .

- Nutting . Anthony . Nasser . E. P. Dutton , Co, Inc , New York , 1972 . P.477:481 .

المسلحة ، ومحاكمات لجزء من النخبة الحاكمة ، فقد كان في وجود عبد الناصر ، ضمانا نفسيا لدى المواطنين ، بأن الأمور سوف تتجه الى الأفضل» (١).

وقد ساهمت شخصية جمال عبدالناصر ، والظروف الملائمة ، والعنصر العقلاني واللاعقلاني في تكوين أية كاريزما ، في تعزيز واشهار كاريزما عبد الناصر . ولكن هل كانت تلك العوامل وحدها كافية في صياغة تلك الصورة ؟ .

الاجابة تشير الى عامل آخر في غاية الأهمية، يجب أن نضمه إلى تلك العوامل السابقة. وذلك العامل هو الدور الذي لعبته وسائل الاعلام المصرية بدءا من عام ١٩٥٢ ، ذلك الدور الهام والفعال ، في صياغة الصورة الكاريزمية لجمال عبدالناصر .

«فقد اعتبرت القيادة المصرية ، كغيرها من غالبية القيادات في البلدان النامية ، الإعلام أداة لتعزيز الوحدة القومية ، ولتدعيم أفكار محددة لدى الجماهير . وسيطر العسكريون في مصر على كثير من المواقع الهامة في المؤسسات الإعلامية ، وانتهى الأمر بالصحافة إلى التأميم في نهاية الخمسينيات (عام ١٩٦٠) ، وأصبحت تابعة للاتحاد القومي ، الحزب الوحيد الحاكم آنذاك . وأتاح التوسع في الإعلام المصري ، الفرصة لصحيفة الأهرام للتباهي في شهر يناير عام ١٩٥٧ ، بأن الإعلام المصري هو «جهاز الدعاية الأعظم في العالم ، وأنه لم يكن ثانيا في الدرجة بالمقارنة مع أى جهاز آخر عدا جهاز جوبلز الألماني . وأعلنت جريدة الأهرام مرة ثانية ، أن مصر بدأت في بناء أكبر محطة إذاعية ليس في الشرق الأوسط فحسب ، بل وفي أوروبا أيضا وكان ذلك بتاريخ ١٩٥٧/١/٤ .

وقد كان وعى جمال عبد الناصر بأهمية الاعلام متميزا للغاية . ومن خلال الوسائل الإعلامية المختلفة ، كان تركيز النظام على الراديو بالتحديد ، نظرا لارتفاع نسبة الأمية في مصر والعالم العربى . وإمكانية وصول تأثيره بسهولة وسرعة ، إلى الشعوب الأفرو آسيوية مقارنة بالمواد المطبوعة . وبكلمات عبد الناصر (صحيح أن معظم شعبنا أمى ، غير أن هذا أصبح من الناحية السياسية يعنى أقل كثيرا مما كان يعنيه قبل عشرين عاما ، لقد غير الراديو كل شيء في الناس هذه الأيام ، حتى في أبعد القرى ، يسمعون ما يحدث في كل مكان ، ويشكلون آراءهم الخاصة) .

(١) د. على الدين هلال : تجربة الديمقراطية في مصر . مرجع سابق - ص ٤٨ .

- أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٦٠ ، ٦١ .

كانت الجماهير في مصر والدول العربية محط تأثير الأجهزة الاعلامية المصرية ، خاصة الراديو والصحف المصرية ، أو الصحف العربية ، التي كانت تتلقى الدعم من الحكومة المصرية . وكانت تلك الجماهير ، تملك الاستعداد الطوعى لقبول كل ما أراد زعيمهم أن يقوله لهم ، وهذا ما يشير إلى التفاعل القوي ، أو الوحدة العضوية ، بين قيادة عبد الناصر الكاريزمية ووسائل الإعلام المصرية . وما يشير أيضا الى ان ما كانت تبثه أجهزة الإعلام المصرية ، كان أحد وسائل تدعيم كاريزما عبدالناصر^(١) . ولقد تعاونت تلك الكاريزما ، مع السياسة الإعلامية المصرية في تلك الفترة ، في تحديد أو تشكيل ما يسمى (بسياسة المكانة) التي رسمت صورة لمصر عبدالناصر . هذه المكانة التي تعرضت لاختبار حاسم عام ١٩٦٧ ، مع وقوع الهزيمة ، مما سيتم التعرض له بالتفصيل عند تناول فترة الستينيات .

« ومن خلال الزعامة الكاريزمية لجمال عبد الناصر ، حجبت شخصيته كل من عاداها على مسرح السياسة في مصر من شخصيات أو مؤسسات سياسية ، وعن طريقها تمكن من تجميع وتركيز قوى سياسية هائلة بين يديه ، وصدرت اعلانات دستورية عديدة ، قامت على تقوية الزعيم ، وتقوية السلطة التنفيذية في صورة من صور النظام الرأسي فيما بين عامي ١٩٥٣ / ١٩٦٢ ، حتى أن الدستور المؤقت لسنة ١٩٦٤ ، قد سمح بالاعتراض على الحكومة أو أحد وزرائها ، ومنح الرئيس في نفس الوقت حق حل مجلس الأمة »^(٢) .

وكان وجود تلك الزعامة الاستثنائية ، المتمثلة في شخص الرئيس جمال عبدالناصر . على مسرح السياسة المصرية ، بدءا من الخمسينيات وحتى نهاية الستينيات ، عاملاً مساهماً في ظهور وتأکید اتجاه سينمائي نمت جذوره مع السنوات الأولى لثورة يوليو . وتأكد وجوده في الستينيات ، كاتجاه غالب في السينما المصرية ، وهو سينما (الخوف) . تلك السينما التي آثرت البعد عن الحاضر بمخاطره ، ولجأت إلى الماضي ، حماية وأمانا من مغبة الاصطدام بذلك الحاضر . وأصبح الواقع المصرى السياسى والاقتصادى غائبا عن السينما المصرية .

(١) أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٦٠ ، ص ٦١ .

د. على أحمد عبد القادر : مقدمة في النظرية السياسية ، مكتبة نهضة الشرق ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ١٩٨٦ ، انظر من هن ٣٦ ، ص ٤١ .

(٢) د. نزيه الأيوبي : مرجع سابق ، ص ٦٨ .

د. عبدالغفار رشاد محمد : مرجع سابق ، ص ١١٢ .

كان الحاضر يشير - كما سبق التعرض لذلك - إلى ممارسات لا ديمقراطية ، فرضها النظام من واقع أبنية سياسية ورقية ، كانت شكلا من أشكال الحزب الواحد (جبهة التحرير والاتحاد القومي) ، أبعدت المواطنين عن المشاركة السياسية الحقيقية . وواكبها استثناء متزايد لأجهزة الأمن والمعلومات ، والتي بدأت تحاصر المواطنين ، وتضفى على الدولة الشكل البوليسى . إلى جانب ذلك التعرض المبكر للقوى الوطنية على اختلاف أشكالها ، والمناوئة للسلطة ، وتتبعها بالقمع والسجن والتنكيل .

تلك العوامل أدت في مجملها إلى ذلك الانسحاب ، وتلك السلبية ، التي ميزت تلك الفترة . وأبعدت المواطنين عن الاسهام الحقيقى والفعلى فى بناء النظام الثورى الجديد ، خاصة عندما تولى العسكريون وحدهم المهمة نيابة عن الشعب بفئاته المختلفة ، وحتى نيابة عن فئات المثقفين فى مجالاتهم المتعددة ، ومنها مجال السينما .

وقد ساهمت تلك الظروف مجتمعة ، إلى جانب كاريزما عبد الناصر ، فى تأكيد هذا الاتجاه السينمائى ، اتجاه سينما الخوف والانسحاب إلى الماضى .

فقد واكب تبلور كاريزما عبدالناصر ظروف استثنائية للوطن ، لا تمثل الشكل الطبيعى للأنظمة المستقرة التى تتمتع بالحرية والديمقراطية ، ويتوافر من خلالها الأمان لمواطنيها ، فابتعد السينمائيون الواعون خوفا من عواقب الأمور .

فى نفس الوقت الذى بدأ فيه فى النمو مفهوم خاطئ فى الحياة السياسية المصرية يشير إلى أن النظام يعنى رئيس الجمهورية ، والرئيس يعنى النظام . أو بمعنى آخر أن النظام يعنى عبدالناصر ، وأن عبدالناصر هو النظام . هذا المفهوم الذى ما زال موجودا فى الحياة السياسية المصرية حتى الآن . فمن ذا الذى يمكنه أن يتعرض للنظام الذى هو عبدالناصر ؟ فلم يكن عبد الناصر مجرد رئيس للجمهورية ، وإنما كان هو الزعيم ، الرئيس ، والمعلم ، ومعبود الجماهير ، والقائد الملهم ، وأمل الجماهير فى مصر والعالم العربى . والشخصية الكاريزمية التى استوعبت كل من عاداتها على ساحة الحياة السياسية المصرية .

من ذا الذى يستطيع أن يتعرض للنظام الذى يمثل عبدالناصر ، ويمثله عبدالناصر ؟ وبالتأكيد كان لعبد الناصر أخطاؤه التى تبينها كثيرون ، منذ الممارسات الأولى لثورة يوليو ، وحذروا من مغبتها مستقبلا . وكان يمكن حتى لأشد الناس حبا له أن يضع يده عليها . ولو فرض لنظام عبدالناصر أن يوجد دون تلك الممارسات اللاديمقراطية ، والقمعية الأولى ، لاقترب منه كثيرون بالتناول والتحليل والنقد ،

ولتصورنا عندئذ إمكان تناول السينما لعهدده ولشخصه . لكن شيئاً من ذلك لم يحدث لعاملين متشابكين : هما قمع النظام وكاريزما عبدالناصر .

وحتى عندما أعطى النظام الناصري الضوء الأخضر بعد هزيمة يونية ١٩٦٧ ، لتناول الفترة السابقة عليها ببعض الانتقاد والتقييم ، كان ظل (الخوف) ما زال قابعا في النفوس . فجاء تناول السينما لبعض أخطاء الماضي القريب مشوبا بكثير من التردد ، وفي نطاق لم يتعد عدة أفلام ، حتى وفاة عبد الناصر في سبتمبر عام ١٩٧٠ ، مما سيأتي ذكره فيما بعد بالتفصيل .

وإذا كانت الجماهير المصرية قد أصابها دوار كاريزما عبدالناصر فسلمت له قيادها ، فإن السينمائيين باعتبارهم من ممثلي حركة الوعي الاجتماعي ، كان عليهم أن يطرحوا كما من الاستنارة يكشف عن هذا الدوار ، دون خصومة مع النظام ، بقدر ما هو أداء لدور وطني يقف مع النظام الثوري ، وليس ضده .

الفصل الثانى

اعلان الاشتراكية وسينما ظلال الخوف والعسكر

أولاً: الدولة والجماهير والسينما

١ - النخبة الحاكمة وطبيعة حكم العسكر :

فجر الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٥٢ ، قامت الثورة في مصر ، ونجح الضباط الأحرار في الاستيلاء على السلطة ، وفي فرض سيطرتهم الكاملة على البلاد . ومنذ تلك اللحظة ، بدأت فترة حكم العسكريين في مصر ، متمثلة في قمة هرم السلطة ، ومرورا بمؤسسات الدولة المختلفة .

«ومع تلك الأوضاع الجديدة ، تضخم دور المؤسسة العسكرية في مصر خاصة في فترة الخمسينيات والستينيات . وتمت لها السيطرة على المركز الرئيسى لصنع القرار ، وعلى الحكومة المحلية ، وعلى التنظيمات السياسية . وتميز النظام السياسى بالمركزية الشديدة ، وأصبح يدور في فلك مركزه واحد هو جمال عبدالناصر ، والنخبة العسكرية التى تربعت بحكم امتيازاتها ومواقعها على قمة الهرم الاجتماعى في مصر»^(١).

وللعسكريين في العالم كله طبيعة وتكوين خاص ، بحكم خضوعهم للتقاليد الصارمة للحياة العسكرية ، ولقدر كبير من العزلة ، لارتباطهم غالباً بحياة المعسكرات، مما يجعل منهم فئة تتعامل مع الحياة بالأسلوب الذى اعتادته في الجيش ، والذى يغلق دائرة التفكير غالباً في حدود اعطاء الأوامر ، وتنفيذها ، وتجنب المناقشة .

« ولوجود العسكريين الدائم مع بعضهم خاصة في المناطق الخارجية والنائية ، تنشأ بينهم عادة صلات شخصية وثيقة تصبح فيما بعد عميقة الجذور ، كما تسهم تلك الحياة في عزوفهم عن الثقافة والقراءة الجادة ، حيث لا تلتزم حياتهم بذلك إلا في حدود

(١) أسعد عبدالرحمن : مرجع سابق ، ص ١٤١ .

عبدالغفار رشاد : مرجع سابق ، ص ١٠٩ .

الشتون العسكرية . وتندرج تلك الطبيعية الخاصة بالعسكريين تحت ما يسمى بعيوب المهنة ، والتي نادرا ما يشذ عنها قلة منهم .

ولتلك المهنة أيضا مميزات خاصة كصفات جيدة يستقيها العسكريون من طابع حياتهم العسكرية ، وهي تلك الخاصة بتميزهم بالنظام ، والقدرة على التنظيم ، والتنفيذ ، والحسم في اتخاذ القرارات ، والتفوق في الإدارة بشكل عام .

وإلى جانب خضوع العسكريين في مصر لتلك القاعدة نفسها والسائدة في العالم كله ، فقد كان لضباط ثورة ٢٣ يوليو في مصر طبيعة خاصة أيضا ، تتعلق بتباين انتماءاتهم الفكرية والطبقية ، واتجاهاتهم الدينية . وإن اجتمعوا جميعًا تحت مظلة الأفكار الوطنية والنقمة على الاستعمار . وكان لانتماء عدد ليس بقليل منهم إلى مجال المخابرات العامة والحربية ، أثره على مدى اعتمادهم على السرية والانغلاق والتقارير ، ومدى ترحيبهم بالانفتاح الحقيقي على الجماهير»^(١).

تحرك تنظيم الضباط الأحرار منفردا ليلة الثالث والعشرين من يوليو «دون اتصال أو اتفاق بينه وبين الجماهير وإن نشأ أفراد من بينها ، وعبر عن مجموع أمانيتها . كذلك نشأ التنظيم دون تحالف مسبق مع جبهة وطنية ، ودون اتفاق أو دعم من حزب سياسي ، وإنما كان نموه وتحركه سريرا ، أعلن عن وجوده فقط لحظة انتصار الحركة . وعندئذ ، وعند سقوط الملك وأعوانه ، اشتعل الحماس بين رجال الجيش ، وكاد يتلاشى الخط المميز بين الضباط الأحرار الذين تحملوا مسئولية الاعداد والتنظيم والتنفيذ ، وبين زملائهم الذين لم تتح لهم الظروف فرصة الانضمام لتنظيم الضباط الأحرار»^(٢). ولقد ساهمت تلك الصفات العامة والخاصة بالعسكريين ، الذين قاموا بثورة ٢٣ يوليو ، في اصفاء كثير من الملامح على الحياة السياسية في مصر ، بحكم توليهم الحكم دون المدنيين في عهد عبد الناصر ، وتمركزهم في مناصب الدولة العليا من خلال هيئاتها التنفيذية والتشريعية ، إلى جانب قاعدة ضيقة من المدنيين ، الذين سمح لهم النظام بالتعاون معهم عند قمم السلطة في مصر .

«فلم يكن العسكريون مجرد أداة لقلب نظام الحكم القديم . ولم ينته دورهم بمجرد

(١) أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو . مجتمع جمال عبدالناصر ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٨٣ ، الجزء الثاني ، ص ١٤٢ .

(٢) أحمد حمروش : مرجع سابق ، ص ١٤٢ .

أحمد حمروش : مرجع سابق ، ص ٢٢٠ .

إعلان الثورة . وإنما كانوا هم نظام الحكم الجديد ، أو هم النخبة الحاكمة التي تحققت هيمنتها على تفاصيل الحياة في مصر في كافة الأوجه والميادين ، التي كانت في مجملها بعيدة كل البعد عن تخصصاتهم ، ومجال خبرتهم العسكرية والأمنية »^(١) .

وإذا ما ألقينا نظرة سريعة على تضخم دور المؤسسة العسكرية في عهد الرئيس جمال عبدالناصر ، يمكن ان نتبين كيف استطاعت تلك النخبة السيطرة على ما يسمى (بمفاتيح القوة) في الدولة .

«تولى جمال عبد الناصر منصب رئيس الجمهورية منذ ٢٦ يونية عام ١٩٥٦ . وحتى وفاته في ٢٨ سبتمبر عام ١٩٧٠ . كما كان جميع نواب رئيس الجمهورية ضباطا عسكريين ، وأعضاء في اللجنة التنفيذية لهيئة الضباط الأحرار . كذلك كان الحال بالنسبة لغالبية رؤساء الوزارات الذين اختيروا من العسكريين .

وعلى الصعيد الوزاري كانت الصورة مشابهاة . واحتكر العسكريون معظم الوزارات ، وامتد ذلك إلى وزارة الثقافة والارشاد القومي ، (فيما عدا فتحي رضوان ومحمد حسنين هيكل) ، والخارجية التي تولاهها د. محمود فوزي الذي أدارها ، ومعه مساعدون عسكريون ، وسفراء غالبيتهم من العسكريين»^(٢) .

وامتدت تلك الهيمنة العسكرية إلى التنظيمات السياسية ، والجهاز التشريعي ، الذي اعتبرت مجالسه فروعاً إضافية للحكومة ، تم تشكيلها لخلق الانطباع بأن الجهاز التنفيذي لم يكن بدون مراقبة .

وحتى خارج نطاق (مفاتيح القوة) ، وإعتمادا على الاستعانة بأهل الثقة دون أهل الخبرة ، وتغلب عوامل الدفعة الواحدة من العسكريين ، والشلة ، وروابط المصاهرة والقرباة ، تمت الاستعانة بالعسكريين في إدارة المنشآت الصناعية ، وتميزت مرتباتهم في الجيش ، وأتيحت لهم من الخدمات الاستهلاكية والمعيشية ، ما لم يتح بنفس القدر لغيرهم من العاملين بالدولة .

وقد كانت طبيعة تكوين العسكريين سالفه الذكر ، مع هذا التضخم في دور

(١) د. عبد الغفار رشاد . مرجع سابق ، ص ٨٣ .

- Hinne Bush . OP. cit. P 3 .

د . عبد العظيم رمضان . مرجع سابق ، انظر من ص ٢٥٧ ، ٢٥٨ .

(٢) أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٦٤ .

المؤسسة العسكرية ملمحا هاما من ملامح الحياة في مصر الستينيات ، هيمنت آثاره على المجتمع بأسره .

فكما تحرك التنظيم منفردا ليلة الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٥٢ ، ساد الاعتقاد أنه يمكن للنظام أن يبقى قائما بل وقويا أيضا ، دون حاجة حقيقية لتلك الجماهير ، حتى وإن رفعت الشعارات باسمها ومن أجلها . بل ويجب على تلك الجماهير أن تتلقى الأوامر ، وأن تقوم بتنفيذها دون مناقشة أو مراجعة ، ككتلة عسكرية كبيرة يسود فيها أسلوب التعامل العسكري ، المستند إلى مبدأ الطاعة العمياء وإلا وقع العقاب على من يجرؤ على الاعتراض . هذا العقاب الذي يتراوح بين العزل السياسي ، أو التعرض للسجن والتنكيل .

ومن هنا ساد مبدأ العنف في مواجهة خصوم النظام . خاصة مع ارتباط ذلك المفهوم العسكري بتضخم دور أجهزة الأمن والمخابرات بدعوى ضمان استقرار النظام ، ومحاصرة النشاطات الهدامة ، واستجابة لعدم الاحساس الحقيقي بالأمان من النظام الحاكم ، الذي لم يستطع تحقيق ذلك الأمان بالاستعانة الحقيقية بالشعب . واستبدلت بتلك الجماهير شبكة أمن ومخابرات موالية وفعالة ، ومتغلغلة في كافة المؤسسات والأجهزة والتجمعات الشعبية ، وتعددت تلك الأجهزة بين الجهاز الخاص ، والمخابرات العامة ، والعسكرية ، والمباحث الجنائية العسكرية ، وهيئة المباحث العامة . ومعها فقد الناس الثقة ، وشاع الخوف ، وابتعد المثقفون واتهموا بالعزلة ، وبقي العسكريون أكثر تخلفا من الناحية الثقافية ، وأشد انطواء من الناحية السياسية . «وعجز جمال عبدالناصر عن مراقبة تلك البيروقراطيات وقادتها والسيطرة عليها بشكل فعال . وبمرور الوقت أصبحت الحياة المصرية تدور في فلك مركزه واحد ، هو عبدالناصر ، وحلفاؤه البيروقراطيون السياسيون الجدد» (١) .

غير أننا في النهاية لا نستطيع اغفال عاملين هامين لهما تأثيرهما على مجمل ودرجة الأحداث في تلك الفترة ، وساعدا على أن يطرح النظام العسكري عمليا توجهاته التي أشرنا إليها . وهما حالة المجتمع المصرى السياسية غير المستقرة قبل الثورة ، وأيضا

(1) Perlmutter , Amos . Egypt . The Praetorian State . Transaction Transaction Books , New Brunswick , New Jersey, 1974 , P 2:4 8.

ـ د. نزيه الأيوبي . مرجع سابق ، ص ١٠٩ .

ـ د. على الدين هلال . تجربة الديمقراطية في مصر ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

طبيعة ومدى قوة القادة السياسيين القدامى ، وعلاقاتهم بالقادة العسكريين . وما من شك أن تلك الملامح العسكرية للدولة في الستينيات ، قد شملت بتأثيرها الميدان السينمائي . ويمكن إيجاز ذلك فيما يلي :

أولاً : أن الدولة مع تلك الأوضاع العسكرية ، اكتسبت في جانب منها ملمح الدولة البوليسية . وتحت مظلة هذه الدولة لا يكون الفنان قادراً على الإبداع ، وتتغلب طبيعته المتمردة الرافضة ، المنتقدة ، كى توقفه عن العطاء الحقيقى . وكان الخيار أمامه ، إما الصدام مع السلطة ، أو العمل في ظلها في موضوعات آمنة لاتعرضه للصدام . ومن هنا كان تأكيد سيادة سينما الغياب عن الواقع والهروب إلى الماضى .

ثانياً : رفعت الدولة شعار الجماهير ، لكن العسكريين اختاروا العمل دون مشاركتها ، «مما أصاب الحركة السياسية ، وأصاب الإبداع الفكرى في نفس الوقت بنوع من القهر» وتحولت الجماهير إلى متفرجين أو مهللين بالهتاف والتمجيد للنظام . وبدا أن الدولة لم تكن بحاجة حقيقية إلى تلك الجماهير ، وبالتالي لم تتجه النية إلى البحث عن محاولات ايجابية لتعبئتها . وكانت إحدى وسائل تلك التعبئة السينما بسعة انتشارها ، وقوة تأثيرها^(١) . ولعل ذلك يفسر في جانب منه اهتمام الدولة بالبنية الأساسية في السينما في شكل مؤسسات وتنظيمات ، دون الاجراءات القادرة على الاستفادة من تلك الامكانات السياسية الثورية للسينما ، أو من دورها في عملية التغيير الاجتماعى .

ويجب أن نسجل أن ذلك التأثير السلبي على الميدان السينمائي ، إنما شمل فقط هؤلاء الفنانين من السينمائيين ذوى الحس الوطنى ، والقدرة الحقيقية على العطاء الفنى ، والذين كونوا جزءا من حركة المثقفين الذين تم عزلهم عن المشاركة ، أو اختاروا تلك العزلة بأنفسهم تلافيا لعواقب الأمور . ولم يقصد بذلك التأثير تجار السينما الذين ظل الفيلم في مفهومهم سلعة يجب البحث عن مشتر لها ، أيا كان السبيل لذلك .

٢ - النظرية والفكر والمنهج :

من المسلم به «أن التطور الفكرى والأيدىولوجى لأى مجتمع من المجتمعات بصفة

(1) Baker . Egypt In Shadows , OP. cit .

عامة ، ولأى قيادة سياسية بصفة خاصة ، لا يحدث من فراغ ، وهو ليس عملية عقلية أو رياضة ذهنية مجردة وحسب ، بل إنه يرتبط بمجمل التطور العام الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، يؤثر فيه ويتأثر به . ولا يمكن فهم التطور الفكري فهما متكاملًا إلا في الإطار العام لمسار المجتمع من حيث علاقاته ونظمه ومؤسساته» (١) ، كما أنه من المتفق عليه بين علماء السياسة والاجتماع «أن ادراك النخبة السياسية الحاكمة للواقع الاجتماعي في بلد ما ، واختياراتها الأيديولوجية ، مدخل ضروري لفهم ممارساتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية» (٢).

هذا التحليل يندرج تحته تنظيم الضباط الأحرار الذي قام بالثورة . وهو التنظيم الذي كوّن - رئيسا وأعضاء - الركن الهام من النخبة السياسية الحاكمة في مصر ، منذ الليلة الأولى لتولى الحكم في الثالث والعشرين من يوليو .

ضم تنظيم الضباط الأحرار عناصر مختلفة أيديولوجيا وفكريا ، وتراوح ذلك بين أقصى اليمين وأقصى اليسار . بين الانتماء للاحوان المسلمين وبين الانتماء لحركة (حدثو) الشيوعية . ولم يمثل ذلك التنظيم تكوينا أيديولوجيا موحدا ، ولم تكن هناك عقيدة سياسية واحدة تربط القائمين به . ورغم التناقضات والاختلافات الفكرية بينهم ، إلا أنهم قد صاغوا إطارا يحدد مسيرتهم سياسيا واجتماعيا ، تجسد في المبادئ الستة التي تبلورت في وقت مبكر ، وعكست الحد الأدنى المشترك بينهم ، وإن لم تعكس نظرية متكاملة نظرا لتغاير مفاهيمهم . وقد انعكست تلك السمة الخاصة بتنظيم الضباط الأحرار ، على نظام الحكم الذي تبلور بعد عام ١٩٥٢ ، وظهرت الخلافات التي حدثت على القمة حول السياسات ومسار الحكم ، والتي أدت الى تصفيات داخل مجلس قيادة الثورة ، وبين أعضاء تنظيم الضباط الأحرار .

«كان المذهب المعلن للنظام في بداية المبادئ الستة المعروفة : القضاء على الاستعمار وعملائه ، القضاء على الاقطاع ، والقضاء على سيطرة رأس المال على الحكم . ثلاثة منها تعرضت بصورة مبهمة لسياسات المستقبل ، وهي اقامة حياة ديمقراطية سليمة ، واقامة جيش وطنى قوى ، واقامة عدالة اجتماعية ، وكانت تلك المبادئ أقرب إلى

(١) د. على الدين هلال وآخرون : مصر في ربيع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٢٤ :

(٢) السيد يس وآخرون : التوازن الطبقي في فكر النخبة السياسية بين الادراك والممارسة مصر في ربيع قرن ، دراسات في التنمية والتغير الاجتماعي . معهد الانماء العربي طبعة أولى . بيروت ١٩٨١ ، ص ١٥٧ .

مجموعة من المبادئ التحررية ، أعلنها ضباط تحولوا في ساعات محدودة ليلة الثورة من شبان ثائرين ، إلى مسئولين عن سياسة مصر » (١).

كانت مصر في تلك الفترة ما زالت في مرحلة الثورة الأولى ، مرحلة إقرار القانون والنظام ، مرحلة هيئة التحرير التي رفعت شعارات الاتحاد والنظام والعمل .

«وفي سنوات الخمسينيات كان واضحاً من استعراض خطب جمال عبد الناصر أنه لا يمتلك أيديولوجية واضحة للتغيير الداخلي ، ثم بدأ يتحدث عن الاشتراكية لأول مرة في خطاب له عام ١٩٥٨ ، ثم عن الديمقراطية ، والتعاونية بعد مرور ما يقرب من عشر سنوات على الثورة ، في تلك الفترة اتصف مفهوم الاشتراكية بالعمومية والغموض ، واتصفت أهداف الاتحاد القومي بالابهام ، وتصاعد التأكيد على مفهوم الوحدة الوطنية، وتقليل الخلافات الطبقية والفئوية» (٢).

وفي عام ١٩٦٢ بدأ المؤتمر الوطني للقوى الشعبية أولى اجتماعاته ، وقدم عبد الناصر مشروعاً للميثاق ، تم قبوله بعد مناقشة بدون تعديل في المتن ، وبدأ منه أن عبد الناصر كان مهتماً بقضية وجود وثيقة أيديولوجية تحدد أهداف وأساليب الثورة المصرية ، وجاء الميثاق وثيقة تتكون من عشرة فصول ، عكست تفكير عبدالناصر بعد سنوات من حكم مصر ، وأوضحت رؤيته للمجتمع المنشود .

«ركز الميثاق على مفهوم الاشتراكية ، التي كانت وفقاً له أداة لتعبئة موارد المجتمع، وحث الجماهير على زيادة الانتاج . ولخصت أهدافها في كلمتين : الكفاية والعدل . أى زيادة الانتاج وعدالة التوزيع ، ووصل الميثاق إلى خلاصة مؤداها ، أن المؤسسات البرلمانية لا يمكن أن تعمل بنجاح في ظل الواقع الاقتصادي والاجتماعي المصري الحالي، وبالتالي لابد من ادخال تعديلات عليه قبل أن تصبح المؤسسات النيابية تعبيراً حقيقياً عن الديمقراطية السياسية ، وأن تحالف قوى الشعب العامل هو القادر على تحقيق الديمقراطية السليمة .

واعتبر الميثاق الاتحاد الاشتراكي العربي هو التنظيم السياسي، القادر على تحقيق ذلك.

(١) أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو ، جزء أول ، مرجع سابق ، ص ٢١٩ .

(2) Dekmejian, Egypt Under Nasser , OP. cit, P 128 - 129 .

- Perlmutter . OP . cit , P 103

تصور عبد الناصر أن إصدار الميثاق سوف يحل المشكلة الايديولوجية لنظامه ، ولكن سرعان ما برزت تفسيرات مختلفة له ، ونظر إليه كل اتجاه ايديولوجي بشكل مختلف ، تراوح بين اعتباره نظرية وبين اعتباره مجرد مرشد للعمل .

وبصفة عامة فقد عبر الميثاق (كوثيقة أيديولوجية للنظام) عن جهد توفيقى بين أفكار لينين ، ولاسكى ، وبعض مفاهيم الديمقراطية الليبرالية ، ووصف بأنه خليط من الاشتراكية العلمية والخيالية ، وأفكار البرجوازية الصغيرة ، والقومية الضيقة والانحيازات الدينية والمثالية الذاتية «^(١) .

وبصفة عامة يمكن القول أن التطور الايديولوجي في الحياة المصرية بعد الثورة وخلال مرحلة الستينيات تتضح ملامحه في :

أولاً : غياب الايديولوجية التى تقود العمل الثورى ، وبالتالي غياب الالتزام للتنظيم السياسى .

ثانياً : بعد صدور ميثاق العمل الوطنى كأيديولوجية رسمية للنظام ، والذى أخذ عليه أنه «كان برنامج عمل أكثر منه نظاماً متلاحماً من الأفكار والمبادئ»^(٢) ، هذا الميثاق ، الذى حدد وجود التنظيم السياسى الواحد ، ممثلاً فى الاتحاد الاشتراكى كسبيل متاح لتحقيق الديمقراطية ، وطرح الاتجاه نحو الاشتراكية ، التى وجدها البعض «ضرورة عملية أكثر منها اختياراً أيديولوجياً للنظام ، وحلاً عملياً لمشاكل التنمية أكثر منه التزاماً فكرياً»^(٣) .

ولأنه فى الثورات العالمية لا يمكن فصل شخصية الزعيم عن الثورة ، فإن فكر عبدالناصر كقائد لثورة يوليو «قد تميز بنزعة انتقائية ، وبميل إلى الاتجاه للحلول الوسط . وسادت نظرية التوازن التى تتبعها النخبات السياسية فى معظم دول العالم الثالث ، لذلك فقد اتسم التيار الفكرى لأيديولوجية النخبة الحاكمة فى مصر . بعدم الاتساق الداخلى . الأمر الذى قاد إلى عدم القدرة على الحسم الفكرى والاتجاه نحو

(١) د. على الدين هلال : مصر فى ربيع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٢٧ ، ١٤٣ .

(٢) د. على الدين هلال : مصر فى ربيع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٢٧ .

(3) Harik. Iliya F8 The Political Mopilisation of Peasants

C Bloomington : Indiana University Press . 1974, P 184, 185 .

(٣) د. نزيه الايوبى : مصر فى ربيع قرن ، مرجع سابق ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

الحلول الوسط . هذه القدرة على عدم الحسم والغموض . انعكست على الهوة بين التوقعات والانجازات ، وبين النظرية والتطبيق»^(١).

وان كان غياب النسق الفكرى المتكامل ، يعنى عدم وجود نظرية متكاملة ، إلا أنه يمكن القول أن ميثاق العمل الوطنى يحمل ما يشبه النظرية ، بل ويعد أكثر الوثائق تجسيدا لفكر ثورة يوليو ، الذى استخلصته خلال ممارستها فى العشر سنوات الأولى ، وكان أيضا دليلها فيما بعد ، وان اتخذت من (المحاولة والخطأ) منهجا للتطبيق .

فأين كان المثقفون من تلك السمة من سمات ثورة يوليو . والسينمائيون قطاع هام منهم؟

ولنستعير هنا تعبير محمد حسنين هيكل عن (أزمة المثقفين) والذى ورد فى أعقاب حوار قومى كبير استمر خلال عام ١٩٥٠ ، كتب خلاله هيكل - ربما معبرا - عن أفكار عبد الناصر : «ان المثقفين مارسوا نوعا من السلبية تجاه القيادة الثورية ، وأن الكثرة الغالبة منهم قد قدموا الولاء السياسى وليس المشاركة الفعالة فى تطوير المجتمع ، وذكر بالذات أنهم لم ينجحوا فى أن يقدموا للنظام الأيديولوجية التى كان يسعى إليها»^(٢). وهذه الأزمة التى كتب عنها هيكل - لسان حال النظام وقتئذ - وعبر عنها جمال عبدالناصر بعد ذلك تشير إلى :

١ - أن النظام كان يستشعر سلبية المثقفين تجاهه .

٢ - أنه يبدو أنه كان ينتظر تلك الأيديولوجية ، أو على الأقل صياغتها وبلورتها على أيدى المثقفين .

وعلى الرغم من إحساس النظام بتلك السلبية وذلك الولاء دون العطاء من تلك الفئة المتميزة ، إلا أنه لم يقدم على شىء يستقطب به هؤلاء المثقفين ، ويدعوهم إلى المشاركة والعطاء الفكرى ، وأنتظر أن يبلوروا هم أيديولوجية النظام ، مع أن الصحيح هو أن يطرح النظام بنفسه تلك الأيديولوجية على الأمة .

« ولأن المثقفين لم يكن لهم دور فى أحداث يوليو عام ١٩٥٢ ، فلم يحصلوا على شطر من مسئولية الحكم فى الفترة التى تلت ذلك . ونما عدم رضاهم مع غياب المناخ الملائم لحرية الاجتماع وحرية الرأى ، وشعروا أن ليس لهم دور فى عملية تطوير البلاد أكثر من كونهم خبراء فنيين (تكنوقراط) أو موظفين ، وأن عملية رسم السياسة واتخاذ

(١) السيد يس : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٥٨ .

(٢) د. على الدين هلال : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٣٦ .

القرار يحتكرها العسكريون ، الأمر الذى أدى إلى نوع من الاغتراب السياسى بينهم . وهو ما تأكد من خلال الأبنية السياسية الهشة للثورة ، والتي تأكد لهم معها استحالة المشاركة الفعالة ، واستحالة التحرك الفكرى والابداع الخلاق . مع رفض مفهوم المعارضة والمناقسة السياسية ، والتأكيد على عناصر التماثل والاتفاق السياسى . وقد أكد ذلك فى أذهان المثقفين ، عدم وضوح الرؤية بالنسبة للأيدولوجية الرسمية للدولة ، واعتماد النظام على منهج التجربة والخطأ ، والممارسة التى تسبق النظرية»^(١) . ومع قمع العناصر المناوئة ، كان من المتوقع أن يتوقف المثقف عن العطاء ، والفنان عن الخلق الإبداعى . ومع عدم وضوح الرؤية الفكرية للدولة ككل ، لم تتضح الرؤية فى ذهن الفنان السينمائى ، ولم يعرف ماذا يطلب النظام منه بالتحديد . ثم ما هى الحدود التى يمكن أن يتحرك خلالها حراً آمناً ، دون حاجة إلى التراجع مع تراجع فكر النظام مع منهج التجربة والخطأ ، ومع غياب النسق الفكرى المتكامل للدولة ، ومن هنا كانت ندرة الأعمال السينمائية التى تعاملت مع معطيات تلك الفترة السياسية والاقتصادية إنعكاساً لعوامل عدة ، كان منها عدم وضوح هذا النسق . وفى حدود تلك الندرة كانت تلك الأفلام إما للدعاية للنظام وبإيعاز منه ، أو من منطلق الايمان الحقيقى بذلك النظام وشعاراته ومنجزاته . ايمان لم يكن بعد قد جاوز الشك الذى حطم أركان هذا الإيمان ، مع هزيمة ١٩٦٧ م .

٣ - الاشتراكية الفوقية وتغيير هياكل المجتمع :

فى السنوات الأولى التى أعقبت قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢ ، بدت رغبة النظام فى الحفاظ على مكانته ، وسيطرته على الأمور فى مصر . فى الوقت الذى لم تكن قد اتضحت له بعد نظرية للتغيير الداخلى . وكان من خطواته الأولى فى هذا المجال «إصدار قانون الإصلاح الزراعى الأول فى التاسع من سبتمبر عام ١٩٥٢ ، الذى تقرر فيه الحد الأقصى للملكية الزراعية بمائتى فدان للفرد الواحد ، وتوزيع الأراضى المستولى عليها على الفلاحين المعدمين ، بما لا يتجاوز خمسة أفدنة للفلاح»^(٢) ، ثم أعقب ذلك قوانين تمصير رأس المال الأجنبى فى مصر ، الذى انتقلت بموجبه ملكيته الى الدولة .

(١) د. على الدين هلال : مصر فى ربع قرن - مرجع سابق ، ص ١٣٧ .

(٢) قانون الإصلاح الزراعى رقم ١٧٨ - ٩ سبتمبر ١٩٥٢ م .

وفي نطاق تلك التأميمات الأولى ، كان واضحاً أن النظام الجديد لا يميل إلى اقتسام القوة التي كان يمثلها القابضون على أدوات الإنتاج ، وهم كبار ملاك الأراضي الزراعية، وكبار رجال المال والأعمال . وأنه من ناحية أخرى أراد أن يتبنى خطة تنموية صناعية الطابع . رأى أن رأس المال الخاص لن يكون ساعده الأيمن في تحقيقها، فقرر أن يتصدى لها وحده . وبدأ يتشكل في مصر نمط جديد للإنتاج . هو رأسمالية الدولة الذي يتصف بالتوسع في النشاط الاقتصادي الحكومي ، على حساب تناقص دور كبار الرأسماليين المصريين والأجانب»^(١).

وفي نهاية الخمسينيات «كان القسط الأعظم من رأس المال الصناعي والتجاري في مصر ، ما زال تحت هيمنة العناصر الرأسمالية الكبيرة . واعتقدت تلك الرأسمالية أن إظهار نوع من المقاومة تجاه الحكومة ربما يحد من تطلعاتها ، ويحجم الأفق المحتمل لتدخلها في الأمور الاقتصادية ، وفي غمار هذا الصراع أحجمت الرأسمالية الكبيرة عن تنفيذ نصيبها في الخطة الخمسية الأولى ، بل وعملت على حجب أموالها عن تمويل التنمية المخططة . الأمر الذي أعاق تنفيذ الخطة بوجه عام في سنتها الأولى ، وهدد امكانيات التنفيذ في السنوات التالية .

وكان هذا الإحجام عن المشاركة ، بما مثله من تحد لسلطة الدولة وتوجهاتها الاقتصادية ، وبما أشار إليه من امكانية حدوث تهديد جديد في المستقبل ، أحد دوافع النظام الرئيسية والممهدة لاجراءات يوليو عام ١٩٦١»^(٢) ، أو «حركة التأميمات الكبرى التي أطلق عليها القرارات الاشتراكية»^(٣).

وخلال أربعة أيام . بدأت من ١٩ يوليو عام ١٩٦١ وانتهت يوم الاحتفال بعيد الثورة التاسع . «كانت قد صدرت مجموعة ضخمة من القوانين في قطاع الزراعة ، والمصارف ، والتأمين ، وتجارة الاستيراد ، والصناعات التحويلية والاستخراجية ، وتجارة التصدير ، والحقوق العمالية . أحكمت قبضة الدولة على النشاط الاقتصادي ، ونما معها القطاع العام نموا عظيما ، وأدت اجراءاتها الاجتماعية إلى إعادة توزيع الدخل

(١) عبد الوهاب الكيالي وآخرون : موسوعة السياسة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر - طبعة أولى ، ١٩٨١ ، ص ٧٩٩ .

(٢) Baker , Egypt's Uncertain Revolution , OP. cit , P 175 - 181 .

د . عبد العظيم رمضان . مرجع سابق ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

(٣) القانون رقم ١٢٧ لعام ١٩٦١ م .

لصالح الفئات الوسطى والدنيا من السكان»^(١).

لكن قرارات الأيام الأربعة «تمت بطريق الصدمة» وتلقاها المسئولون والبسطاء كمفاجأة وقعت دون حشد للجماهير أو تعبئة للأفكار، أو محاولة لتحريك من جانب التنظيم السياسى القائم وهو الاتحاد القومى»^(٢)، مفاجأة أعلنتها وسائل الاعلام «فجاءت مفروضة (من أعلى) بالتشريع والتنظيم، واضطلعت بتحقيقها فى الأساس الأجهزة الادارية، ولم تتح لها فرصة الاقتتان بحركة جماهيرية ثورية.

وربما كانت تلك الصيغة المفاجئة، التى اتسم بها إعلان القرارات الاشتراكية مرجحة لبعض الحجج التى حاولت إعطاء تفسير لتجربة التأميم فى مصر، والتى تراوحت بين أسباب معقولة وافتراءات غير صحيحة.

تركزت تلك الحجج، حول ما سبق التعرض له من إحجام الرأسمالية عن المشاركة فى خطة التنمية، وبالتالي فقد مثل التطبيق الاشتراكى فى مصر «مجرد تضخم درامى لتحكم الحكومة فى موارد الدولة، وكان ضرورة عملية وليس اختيارا أيديولوجيا. وأن تلك الاجراءات كانت استمرارا لرغبة النظام القديمة فى عدم اقتسام القوة السياسية، ولذلك فهى اجراءات مانعة ودفاعية أكثر منها رداً على خطر وشيك»^(٣).

كما رأى البعض «أن تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ قد فتح المجال لفكرة التأميم بصورة عامة، بما أحدثه من رد فعل مصرى وعربى وعالمى واسع النطاق» أرضى غرور القيادة السياسية.

كما أن انفصال سوريا عن الجمهورية العربية المتحدة، وتأكيد جمال عبد الناصر من أن الرأسمالية السورية - التى كانت تمثل فى نفس الوقت قيادات الاتحاد القومى هناك، كانت وراء الانفصال، قد أدى إلى الاسراع بخطى التأميم فى مصر بعد ذلك بصورة واضحة استمرت طوال النصف الأول من الستينيات، وذلك كاجراء وقائي، لكسر أنياب الرأسمالية المصرية، التى قد تضطلع بنفس الدور تجاه نظام الحكم»^(٤).

(1) Dekmejian . Egypt Under Nasser . OP. cit, P-129 , 130 , 131 .

(٢) أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو . مجتمع عبد الناصر ، الجزء الثانى ، مرجع سابق ص ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٣) د. نزيه الأيوبى : مصر فى ربيع قرن ، مرجع سابق ، ص ٧٠ .

- Baker . OP . cit , P. 62 .

(٤) د. نزيه الأيوبى ، مرجع سابق ص ٦٧ .

أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو ، جزء ثانى ، مرجع سابق ، ص ١٩٩ .

كما اتجه البعض إلى اعتبار الاشتراكية هي «محاولة لاستعادة زمام المبادرة في المحيط العربي من جديد» بعد إعلان العراق رفض الانضمام للوحدة، ثم الانفصال السوري. وأن رفع تلك الشعارات البراقة كان يقصد منه إخفاء فشل الحكومة في تحقيق إنجاز ضخم في مجال التنمية الداخلية، واعتمادها على سياسة خارجية قوامها المغامرة^(١).

ولا شك أن «علاقات الصداقة الوطيدة التي ربطت جمال عبد الناصر بزعماء دول عدم الانحياز أمثال نهرو، وشوان لاي، وسوكرانو، وخاصة معرفته الوثيقة بالتجربة اليوغوسلافية وتيتو، قد أثرت إلى حد كبير، في تصويره لمحاولة إقامة نموذج سياسي واجتماعي مماثل لتلك التجربة الأخيرة»^(٢).

كما أن تجربة التأميم التي أنجزها جمال عبد الناصر كانت «وليدة رغبته في التغيير الاجتماعي لصالح الفئات الفقيرة والمعدمة، ونتيجة لحركته التجريبية التي تعتمد في جزء منها على طبيعته العسكرية، التي تميل إلى التنفيذ والانجاز أكثر منها إلى التنظير المسبق. وكان اعلانها المفاجيء اعتمادا على إرادته القوية في التغيير، وأسلوبه السري في نفس الوقت في التدبير»^(٣).

ولأن الأفكار في التجربة المصرية، كانت تلي التغيرات الفعلية في معظم الأحيان وليس العكس، فقد كان «الحديث عن الاشتراكية تاليا لظهور القطاع العام، وكان صدور ميثاق العمل الوطني عام ١٩٦٢، الذي أفرد جزءا كبيرا منه للحديث عن حتمية الحل الاشتراكي كأسلوب للتخلص من التخلف الاقتصادي والاجتماعي، وإقامة مجتمع الكفاية والعدل، كان صدور الميثاق تاليا لسن القوانين الاشتراكية»^(٤).

وفي الوقت الذي اختارت فيه الدولة تلك الصيغة الاشتراكية طريقا للتنمية وتحقيق العدل، أخذت تطبقها من خلال نفس الكوادر والقيادات القديمة، «ثم ازداد التناقض حدة عندما اعتمد النظام على فئة العسكريين، إلى جانب أصحاب المشروعات المؤممة في إدارة المنشآت المؤممة. ولأن الثورة اتجهت إلى ترجيح أهل الثقة في بعض الظروف عن

(١) Baker . OP. cit , P. 68 .

(٢) د . جمال مجدى حسنين : البناء الطبقي في مصر ١٩٥٢ - ١٩٧٠ - دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ١١٤ .

(٣) أحمد حمروش : مرجع سابق ، ص ١٩٥ .

(٤) د . نزيه الأيوبي : مرجع سابق ، ص ٦٩ ، ٧١ .

أهل الخبرة . وكان مرجع هذه الثقة المعرفة الشخصية وليس الانتماء الأيديولوجي والتنظيمي ، فقد أعلن النظام الاشتراكية ، لكن تطبيقها في معظم الأحيان كان عن غير طريق الاشتراكيين » (١).

وتنامت البيروقراطية مع التوسع في القطاع العام في مصر ، وأشارت خطب عبدالناصر إلى خطورة الطبقة الجديدة ، وعدم ارتياح القيادة السياسية إلى أدائها ، لكنه وضع مع استشرائها ، عدم قدرة النظام أو عدم رغبته في الوقت نفسه على تغيير تكوينها تغييرا جذريا ، « تلك البيروقراطية هي نفسها التي مثلت جانبا من نشاط القوى المضادة بعد حرب ١٩٦٧ ، وتنكرت للسياسات الاشتراكية التي أعطت لها فرصة الثراء والتضخم الاجتماعي » (٢).

وهكذا كانت محاولة تحقيق الاشتراكية في مصر « بكوادر سياسية وإدارية لا تجمعها الوحدة العقائدية ، ولكن تجمعها الوحدة الوظيفية . ومع تنامي السلوك البيروقراطي والسلطة الفردية ، نشأ نوع من التنافس السياسي والتطاحن غير المنتج وغير المتكامل وغير القادر على القيام بمهمة التحويل الثوري . وبدا واضحا أن ما يحتاج حقيقة إلى الحماية هو الاشتراكية لحمايتها من منفذى الاشتراكية » (٣).

تلك كانت الاشتراكية وتجربة التأميم في مصر ، التي كان لها ظلالها على المجال الفني بشكل عام ، والسينمائي موضوع الدراسة بشكل خاص .

وأبرز ما يمكن أن يلتقطه فنان سينمائي من تلك التجربة :

أولاً : أنها كانت اشتراكية فوقية أعلنتها القيادة من خلال أجهزة الإعلام ، وتلقفتها الجماهير فجأة كقرار أعلى ، غير قابل للمناقشة .

ثانياً : أن تنفيذها كان يتم بغير اشتراكيين حقيقيين ، وبغير دعوة جادة من الدولة

(١) د . جمال مجدى حسنين : مرجع سابق ، ص ١١٦ .

د . نزيه الأيوبي : مرجع سابق ، ص ٧٢ .

- Baker , OP , cit , P 175 , 285 .

(٢) د . عمرو محيى الدين ، ود . سعد الدين ابراهيم : اشتراكية الدولة والنمو الاقتصادي ، مرجع سابق ، ص ٣٣٥ .

(٣) د . مجدى حسنين : مرجع سابق ، ص ١١٦ .

أحمد فارس عبد المنعم : جماعات المصالح - النظام السياسى المصرى وتحديات الثمانينيات مرجع سابق ، ص ٢٧٤ ، ٢٧٥ .

للاستعانة بهم أو بغيرهم من العناصر الوطنية لإنجاح المسيرة . وبرزت العناصر الانتهازية وأهل الثقة والعسكريون لتولى زمام الأمور . كل ذلك والشعب يقف موقف المتفرج من شعارات ترفع باسمه ، ومن أجله ، وبدونه في نفس الوقت اعلانا وتنفيذا ، وعليه أن ينخرط في المسيرة مشاركا في (الهتاف) فقط . وتحول الترحيب بالاشتراكية كما قيل حينئذ إلى نفاق في العلن ، واستهزاء في السر.

والفنان :

يمنعه تمرده من قبول الفوقية .
ويمنعه وعيه وعمق ادراكه من المشاركة الشككية في مسيرة لم يدع إليها ، ويراقب أخطاء تنفيذها .

وكان من جراء ذلك أن انفصل الفنان السينمائي عن التجربة بداية وممارسة . ولكن تبقى أفلام ظهرت في تلك الفترة ، تناولت اشتراكية الحاضر من منطلق إدانة الماضي ، أو بمعنى آخر تناولت مساوئ الماضي لتبرر جدوى الحل الاشتراكي الحالي . وهي الأفلام التي صدرت عن إيمان حقيقي غالبا لصانعيها بمبدأ الاشتراكية ، وكون ذلك جانبا من تيار سينما الماضي السائدة في فترة الستينيات .

ولكن لم تجرؤ السينما على مناقشة اشتراكية مصر الستينيات كتجربة تحتمل الخطأ والصواب ، ولم تعكس أفلام الفترة أهم تجارب الفترة . وكان ذلك نتيجة حتمية لفوقية التجربة ، إلى جانب عوامل سبق تناولها (كحكم العسكر ، وكاريزما عبدالناصر ، ومنهج التجربة والخطأ) وعوامل أخرى سيتم تناولها ، وهي تلك الخاصة بغياب الديمقراطية ، وورقية الأبنية السياسية ، التي لم تسمح بمناخ ملائم لحرية الفكر ، وانطلاق الإبداع .

٤ - غياب الديموقراطية :

لم تنجح الثورة خلال الخمسينيات ، في إقامة تنظيمها السياسي بدءا من هيئة التحرير ، ومرورا بالاتحاد القومي ، ثم وصولا إلى الاتحاد الاشتراكي العربي في بداية الستينيات ، والذي أعيد بناؤه ثلاث مرات عام ١٩٦٨ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٥ في أقل من عشر سنوات .

وقد أصبح من المسلم به الآن لدى المحللين السياسيين ، «أن عدم نجاح ثورة ٢٣ يوليو في إقامة تنظيمها السياسى ، هو من أبرز جوانب القصور فيها ، إن لم يكن أبرزها على الإطلاق»^(١).

والأبنية السياسية ، هى الأوعية الشرعية المتاحة للمواطنين لممارسة المشاركة السياسية . وهى قنوات الاتصال الفعالة بينهم وبين الحاكم ، وعن طريقها وفى وجودها تزدهر أو تتقلص الممارسة الديمقراطية ، وتزدهر أو تتقلص أوجه الحياة الأخرى السياسية ، والاقتصادية ، والفكرية ، والفنية وغيرها .

«تشير الخبرة السياسية إلى أن المعتاد فى نظم الحزب الواحد ، هو أنها تنشأ حول حزب طليعى ، أو حركة شعبية أو وطنية ، تتكون من القاع إلى القمة أثناء وجودها خارج الحكم ، ثم تتطلع إلى الوصول إلى السلطة عن طريق الانتخابات ، أو عن طريق القوة . والأغلب أن يتم بناء مثل هذا الحزب فى خضم كفاح معين ، ويمكن من خلاله اختيار وتصعيد القيادات . فإذا نظرنا إلى الاتحاد الإشتراكى نجد أنه على خلاف كل ذلك .

فقد نشأ الاتحاد الإشتراكى أثناء وجود منشئته فى الحكم ، وبدون أية نواة سياسية سابقة ، وإنما عن طريق القرارات السلطوية الصادرة من أعلى . وهكذا نجد أنه عندما تطورت الأمور بالضبط فى الحكم ، رأينا الحكومة فى مصر تحاول أن تبث الحياة فى حزب سياسى ، بدلا من أن نجد الحزب السياسى فى مصر يسير الحكومة وهو الوضع المعتاد»^(٢) . فكيف حدث ذلك ؟

فى مناخ عام من النقد الذاتى بعد الانفصال السورى ، قدم جمال عبدالناصر أول نقد رسمى لمفهوم الاتحاد القومى ونظامه . وكان ذلك غالبا من واقع تأثره من اكتشاف مؤامرة قادته فى سوريا على الوحدة . وطور أفكاره فيما بعد فى يوليو عام ١٩٦٢ خلال مناقشات اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطنى . ثم فى اجتماعات المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية داعيا إلى إعادة النظر فى عدد من الأفكار والمؤسسات السياسية . وتم تقديم مشروع الميثاق وقبوله ، ومن خلاله طرحت فكرة تحالف قوى الشعب العاملة .

(1) Hinnebush . Egyptian Politics Under Sadat , OP . cit , P. 1:10.

Baker . Egypt's Uncertain Revolution , OP . cit , P-47.

— على الدين هلال : تجربة الديمقراطية فى مصر . مرجع سابق ، ص ٣٣ .

(٢) د. نزيه الأيوبى : مرجع سابق ، ص ١٠٤

فيذكر الميثاق (أن الوحدة الوطنية التي يحققها تحالف هذه القوى التي تمثل الشعب ، هي التي تستطيع أن تقيم الإتحاد الاشتراكي العربي ، ليكون السلطة التي تمثل الشعب . والدافعة لامكانيات الثورة ، والحارسة على قيم الديمقراطية السليمة) .

وتطرق الميثاق إلى الدستور الجديد ، الذي سيضمن للعمال والفلاحين نصف مقاعد التنظيمات الشعبية والسياسية باعتبارهم أغلبية الشعب . ودخل القاموس السياسي المصري لأول مرة مفهوم أعداء الشعب الذين لن يسمح لهم بالانضمام للإتحاد الاشتراكي . أما الشعب فقد حدده عبد الناصر من قبل في خطاب له عام ١٩٦١ بأنه (جميع الفئات التي تساند الثورة الاشتراكية ، أو تساند الثورة الاجتماعية ، والبناء الاشتراكي) .

« وهكذا نشأ الإتحاد الاشتراكي العربي في مصر ضاربا عرض الحائط بالمفاهيم الحقيقية التي تؤكد الديمقراطية ، وتوصلها ، وهي «التعددية ، والمعارضة المنظمة ، والمنافسة السياسية . وأصبح التركيز دوما على الوحدة الوطنية والتماثل ، والتأكيد على عناصر الإتفاق السياسي»^(١) .

كانت الشعارات براقية وجذابة إلى أقصى حد ، لكن الممارسة الفعلية لتجربة الديمقراطية في مصر أثبتت عكس ذلك تماما . فقد اتضح أن الغرض الأساسي من وجود الإتحاد الاشتراكي ، الذي نشأ في أحضان السلطة وخضع لرقابتها إنما كان التعبئة لصالح النظام . «تعبئة بغرض المساندة ، لا بغرض شق قنوات للمواطن العادي للتأثير على العملية السياسية ، وبغرض تنفيذ مخططات النظام الجديد ، وتحقيق حالة من الرضا السلبي عنه وعن قياداته ، وبوقا للسلطة تبث من خلاله تعاليمها وعقائدها»^(٢) .

وقد تصور المسئول عن الإتحاد الاشتراكي «أن حملات التوعية ، وسراقات الاحتفالات والمناسبات ، هي نهاية المطاف . لكن تلك السراقات لم تكن بديلا عن المشاركة السياسية الحقيقية ، التي تحقق تبني الجماهير للخطة أو للسياسة العامة

(١) د. علي الدين هلال : مصر في ربيع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .

- Harik . Iliya , The Political Mobilization of Peasants

(Bloomington : Indiana University Press , 1974 , P. 184 , 185 .

(٢) د. السيد عبد المطلب غانم : المشاركة السياسية . النظام السياسي المصري وتحديات الثمانينيات مرجع

سابق ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

التي سبق وساهم في تحديدها وصياغتها ، والمهام التي يطلب منه انجازها بشكل أ
بآخر»^(١).

واستمرارًا للاتجاه العام في الدولة للاستعانة بالعسكريين باعتبارهم من أهل الثقة
أو الدفعة ، أو الشلة ، فقد تولوا المراكز القيادية في التنظيم السياسي الوحيد في البلاد
وفشلوا أو لم يرغبوا في طرح انتخابات حرة لمقاعد التنظيم من القاعدة إلى القمة . التمس
احتكرتها إلى جانبهم الشخصيات المعينة من قبل نظام الحكم ، والتي لم تتصف أبد
بالالتزام الأيديولوجي أو حتى بالرغبة في الخدمة العامة . «كما لم تتوافق مهارات
وكفاءات الأداء العسكري ، مع الطابع الشعبي للتنظيم ، فتحوّلت الجماهير إلى جنود
تتلقى الأوامر وعليها الطاعة »^(٢).

ولم يوفق الاتحاد الاشتراكي في أداء مهمته كحزب سياسي فعال ، بل تحول من
النشاط السياسي إلى النشاط البيروقراطي ، ومنه برزت وتضخمت مراكز القوى
«وحتى نسبة الـ ٥٠٪ من العمال والفلاحين ، فقد انفصلت فعليًا عن الجماهير بفعل
المغريات ، والامتيازات التي أسبغتها عليها الدولة »^(٣).

كما ساهمت الزعامة الكاريزمية لعبد الناصر في تقلص دور التنظيم السياسي .
واخضاعه عمليًا وفعليًا للسلطة التنفيذية في الدولة .

وكما فشلت صيغة الاتحاد الاشتراكي في تحقيق الديمقراطية ، فلم «تستطع
المجالس الشعبية والنقابات المهنية التي سلبها النظام قدرتها على الحركة ، وحولها إلى
منظمات خدمية ، لم تستطع تعويض ذلك النقص في البناء السياسي الأساسي في
الدولة»^(٤).

«ومع اضطهاد الآراء المخالفة في الرأي حتى ولو كانت قوى حليفة ، ومع تحكم
الاتحاد الاشتراكي في الترشيح ، وتنحية فئات عنه عن طريق العزل السياسي ، تمت
اعاقبة المواطنين النشطين سياسيًا ، وتحول اهتمام الشعب بالشخصيات السياسية

(١) د. علي الدين هلال : النظام السياسي المصري وتحديات الثمانينيات ، مرجع سابق ، ص ٣١ .

(٢) د. مجدى حسنين : مرجع سابق ، ص ٣٧ .

د . أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٨٦ ، ٨٩ .

(3) Baker . OP. cit . P - 191 .

أحمد فارس عبد المنعم : جماعات المصالح ، مرجع سابق ، ص ٣٠٨ ، ٣٠٩ .

(٤) د . عبد العظيم رمضان : مرجع سابق ، انظر من ص ٣٢٨ ، ٣٣٠ .

التي تكررت وجوهاها وليس بالعملية السياسية ذاتها . وتحققت في النهاية حالة من السلبية من قبل الجماهير تجاه التنظيم السياسي . فلم يكن كافيا العمل فقط من أجل الجماهير كما رفع ذلك الشعار الرئيس جمال عبدالناصر ، وإنما كان ضروريا أن يكون العمل مع الجماهير وبها»^(١).

وخلاصة القول إن أبنية الثورة السياسية كانت في حقيقتها أبنية ورقية ، وقنوات اتصال من جانب واحد ، كانت جهازا من أجهزة السلطة ، وأقرب إلى مصلحة حكومية يديرها الموظفون . كما نظر إليها المواطنون - للأسف - في كثير من الأحيان - ومنذ بداية تكوينها - كأدوات للرقابة والضبط . وفشلت تلك الأبنية في أن تكون أداة من أدوات المشاركة الشعبية ، وبوتقة لحماية وممارسة الديمقراطية .

« ولأن المجتمعات تحترم حرية الفن بقدر ما تحترم الحرية بصفة عامة ، وتمنحه منها ما تسمح بمنحه عادة وما تستطيع ممارسته . ولأن الفن يزدهر ويثمر في الأجواء الحرة الديمقراطية ويذبل ويضمحل ويعقم في ظل القهر والكبت»^(٢) ، فإنه مع ضيق حيز الحرية المتاحة في المجتمع المصري في فترة الستينيات ، الحرية الحقيقية لا حرية الشعارات والكتابات . ومع غياب الديمقراطية وتراجع المشاركة السياسية ، كان مقدرا لحرية الفنان في الأداء والتعبير أن تختنق وتموت . لكن تلك القاعدة في العالم كله لها استثناءاتها ، واستثناءؤها في مصر جاء من :

أولاً : تولى أجهزة الاعلام مهمة «نفخ الذات القومية إلى حد التورم قبل الهزيمة العسكرية في عام ١٩٦٧ . وركزت أجهزة الدعاية للنظام على مهمة الايحاء بأن مصر هي بؤرة العالم ومنتهاه . وصدّق كثير من المثقفين هذه اللعبة وأصبحوا جزءا منها»^(٣).

ثانياً : جاء مصدر الاستثناء الثاني ، من الايمان الحقيقي والعميق لكثيرين بمجتمع الاشتراكية القادر على تحقيق الكفاية والعدل ، حتى وان تأخر هذا التحقيق بعض

(١) د. عبدالمطلب سيد غانم : مرجع سابق ، ص ٧١ .

د . مجدى حسنين : مرجع سابق ، ص ١٢٦ .

أحمد حمروش : مرجع سابق ، جزء ثاني ، ص ٢٩٠

(٢) نجيب محفوظ : مقال بعنوان (الفن والحرية) ، جريدة الأهرام بتاريخ ١٦ / ١٠ / ١٩٨٩ .

(٣) صلاح عيسى : مثقفون وعسكر ، مراجعات وتجارب وشهادات عن حالة المثقفين في ظل حكم عبدالناصر والسادات ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، طبعة أولى ١٩٨٦ ص ١٥٦ .

الوقت . ومع كاريزمية عبد الناصر ، وأبوية النظام ازداد هذا الاحساس عمقا
ويقينا وأمنا ، وتغنى الكثيرون بالمجتمع القائم ، وبالمستقبل المشرق القادم .
وتعددت الأعمال الفنية في مجال المسرح ، والرواية ، والشعر ، والأغنية ، والكتاب ،
وغيرها . وشهدت صحوة ملموسة في مصر الستينيات ، وإن عاد جانب من ازدهارها
إلى قوة الدفع الآتية من الخمسينيات ، إلى جانب تلك العوامل السابقة .
إلا أن السينما بشكل خاص كان لها وضع مختلف ، عن بقية الإبداعات الفنية
الأخرى :

(أ) فلأنها الفن الأكثر جماهيرية في مصر ، فقد حاصرتها مواد الرقابة على المصنفات
الفنية ، تحديدا لتأثيرها في غير الاتجاه المطلوب حكوميا .

(ب) ولأنها الفن الأكثر انتشارا في العالم العربي فقد حاصرتها مرة أخرى رغبات
الموزعين العرب ، ومحظورات الأنظمة العربية المتخلفة ، التي لم تكن تقبل
بالاشتراكية والديمقراطية مادة للأفلام .

(ج) ولأنها الفن الأكثر تكلفة ، فقد حاصرتها مرة ثالثة مسائل التمويل وحسابات
الأرباح والخسائر ، وضمان العرض والرواج .

(د) ومرة رابعة حاصرت السينما استحالة العمل المنفرد ، فهي فن جماعي يتفق فيه
كثيرون لعمل فيلم واحد .

ومن هنا أيضا كانت محدودية الأعمال السينمائية ، التي حاولت الاقتراب من
مقومات المجتمع القائم سياسيا واقتصاديا مع محاذير الرقابة ، والتوزيع ، والتمويل ،
وأسلوب الانجاز .

وكان ملجأ الستينيات الأمن في مجال السينما هو (سينما الماضي) ، حيث يصل
ويجول المخرج السينمائي في دائرة مساوئ العهد البائد ، وهو متمتع بكامل حريته
وانطلاقه الفكري .

لكننا لا يمكن أن نفعل على الإطلاق ، أن غياب مناخ الحرية والديمقراطية قد حرم
السينما المصرية من أفلام كان يمكنها التطرق إلى نبض اللحظة ، ومعاناة الواقع في
مصر الستينيات ، وأصابها بنوع من (الغيوبة) عن الواقع الحي المعاش .

كما لا يمكننا أيضا أن نتلمس العذر دائما للفنان السينمائي ، الذي أثر السلامة ،
وبحث عن الأمان ، وتلافى دائما الاصطدام مع السلطة ، مما جعل سينما الستينيات في
مصر تبدو أيضا (سينما بلا قضية ، ومخرجها مخرج بلا نضال) .

ولكن من المؤكد « أن الفنان حر دائماً وأبداً إذا شاء وصمم ، ولو عايش نظاماً قهرياً باغياً ، وهو أيضاً عبد إذا شاء ، ولو عايش نظاماً حرّاً طليقاً . وقد تلقى في نظام ديمقراطى من يبيع حريته للسلطة أو للتجارة ، وقد تجد في نظام شمولى من يمارس حريته بشجاعة ويدفع الثمن غالياً »^(١).

لكنه للأسف لم نجد سينمائياً مصرياً اختار في الستينيات أن يمارس حريته بشجاعة ، وأن يدفع الثمن غالياً .

ثانياً ، الاطار التنظيمى لتجربة السينما فى الستينيات

١ - اضطراب المجال الثقافى فى الستينيات :

إذا كان رصدنا قد أوضح غياب النظرية الكاملة لثورة يوليو ، وأنها اتخذت من التجربة والخطأ قاعدة ، فإن ذلك لاشك يبدو واضحاً ، فى السياسات التى إنتهجتها فى مجالات نشاطات المجتمع المصرى .

ولما كان مجال العمل الثقافى ، هو الاطار العام لموضوع بحثنا ، فإن التعرض له فى الستينيات ، باعتباره البنية التى تضم السينما كفن ، يخضع لاشك لوسائل ومناهج هذه البنية ، يعد أمراً جوهرياً ، باعتباره يعكس النسق العام المسيطر للنظام الحاكم .

إن الأمر يتعلق بالبحث عن السمات العامة الواضحة لمجال الثقافة ، من حيث هى دلالة تكشف عن المنهج ، وأول هذه السمات « تعاقب وزراء معظمهم من العسكريين على وزارة الثقافة والإعلام »^(٢) ، ثم إجراء ضم وفصل الثقافة والإعلام رغم تباين مهام كل منهما ، والأخذ مرة بسياسة الكم ومعاودة الأخذ بسياسة الكيف مرة أخرى ، وتجاوز وزارة الإعلام لمهامها الأساسية فى مواجهة وزارة الثقافة ، والتداخل فى الاختصاصات ، والذى خلق تأرجحاً ونزاعاً صار يهدد التنظيم المعلن لاستقلال الوزارات بحكم أهدافها ، ويسقط خصائص كل من الوزارتين ، بل « إن أعلى سلطة فى النظام الحاكم كانت تؤمن بهذه المواجهة بين الوزارتين »^(٣) . وينتهى الأمر إلى ضم وزارة الثقافة إلى الإعلام وإلحاق السياحة بهما . وعلى الرغم من أهمية العلاقة بين

(١) نجيب محفوظ : مرجع سابق .

(١) د . أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٧٤ .

(٢) د . ثروت عكاشة : مرجع سابق ، جزء ثانى ، ص ١٩٣ .

هذه الوزارات الثلاثة ، إلا أن دور كل منهم لا شك يختلف ، ودلالة الدور تتحدد بمدى ما يمكن أن تحققه أى مؤسسة بحكم تسميتها لأهدافها . وبديهي أن تحقق الدور يقارن بمعياره المحدد سلفاً ، وهذا الاجراء فى ضم هذه الوزارات يجعلها بنىات معلقة فى الفراغ تفتقد أدوارها الحقيقية ، بل ويؤكد خللاً ليس طارئاً نتج عن عدم تطابق دور كل من هذه الوزارات مع معياره ، وأن صح القول اختلاط المعايير وعدم وضوحها .

واتضحت الصيغة ، التى تحوى فى داخلها تعدد الوزارات الثلاث المختلفة التوجه والهدف ، والتى تعكس غياب الفهم الواعى لكل منها بحكم طبيعتها المغايرة . وبدأ نشاط المجالات الثلاث مرتكزاً على طرح ما يعرف (بسياسة الكم) ، وذلك بصدور كتاب كل ست ساعات ، وتقديم مسرحية جديدة كل أسبوع ، وبناء فندق كل خمسة عشر يوماً . ووجدت هذه السياسة أقلاماً فى الصحافة المصرية - بحكم خضوعها لوزارة الإعلام - تشيد بهذا الرواج العظيم . كما واجهت أيضاً فى ذات الوقت انتقاداً لتغليب سياسة الكم على الكيف ، إذ بدا واضحاً أن انتاج أكبر عدد من الأعمال الثقافية والفنية فى أقصر وقت ، وبأسرع السبل ، مطلباً لا يتفق بأى حال مع عجز الامكانيات والقدرات الفنية والتكنولوجية فى مصر كبلد نام .

ولا شك أن غياب التصور المسبق لسياسة الكم ومدى فعاليتها ، كشفت عنه مذكرة وزارة الخزانة التى أوضحت « تكدس المخازن بما يزيد عن ٩ ملايين نسخة من كتب غير قابلة للبيع ، بل واضطراب فى مؤسسة المسرح حتى أصبحت الدولة تعينها بما يقرب من ٨٥٪ من ميزانيتها » .^(١) ، الأمر الذى يؤكد عشوائية هذه السياسة التى لا تركز على معطيات الواقع المصرى ، الذى يعانى من الأمية الأبجدية ، والتى لا تتيح له مطالعة الكتاب الذى صار فى متناول يده بحكم رخصه .

هذا المناخ السائد الذى يفتقد القدرة على تعديل توجهه بحسب الأدوار التى تفرضها الحياة الاجتماعية ، والذى لم يلتفت إلى البشر كأساس للتغيير ، لم يستطع أن يحقق نجاحاً نوعياً فى مجال السينما . وعاصرت تلك الفترة السنوات الأولى لمولد القطاع العام السينمائى ، وشهدت ما سُمى (بالمسرح التليفزيونى السينمائى) ، وهو ما كان يقصد به تصوير مسرحيات ركيكة المستوى على أشرطة سينمائية ، وترويجها كأفلام لتلبية مطالب السوق العربى ، وفى هذا المجال تم انشاء عشرين فرقة مسرحية لتسلية الناس

(١) مذكرة وزارة الخزانة بشأن مقترحات الاصلاح المالى والإدارى ، فبراير ١٩٦٩ م .

بالكوميديا المتردية ، وكانت النتيجة خسارة في حقل السينما قدرها ١,٥٤٠,٠٠٠ وقروض قدرها ٢,٦٨١,٨٦٢ جنيه .

وعندما تجسدت هزيمة سياسة الكم ، أمام السلطة الحاكمة في شكل خسارات مالية رصدتها أجهزة الدولة المعنية . « وأبانت التجربة أن هذا التراكم الكمى في الانتاج الثقافى والفنى لم يتحول إلى تأثير كفى ، لتجاهله واقعه ، بل وأنه ليس سوى خديعة كبرى ، فاذا بالتحول مرة أخرى إلى سياسة الكيف ، بل والدعوة إلى إيجاد موازنة بين الكيف والكم حتى لا يطغى أحدهما على الآخر » (١) .

وقد جاء قرار السلطة الحاكمة ، بعد أن تقصى الخسارة التى ظهرت بشكل مادي ، وفي ذات الوقت عاد إلى الصور الثابتة العاكسة ، وهى سياسة الكيف ، في حين أن جوهر الإدارة العليا هو الاختيار بين حلول مختلفة لمشكلة معينة ، في صور حسابات على درجة عالية من الدقة ، وليس تعداد مزايا أو عيوب حل واحد ، أو التوفيق بين نقيضين ، كمحاولة للوصول إلى حل وسط كرد فعل واستجابة لهزيمة سببها عدم وضوح الهدف والتصور . وإنما الأمر يحتاج إلى إعادة قراءة الواقع والثقافة ، وممارسة النقد الواعى ، وتبديد الأوهام التى خلقتها العشوائية والتى بدورها صنعت المأزق .

وقد جاء قرار السلطة الحاكمة ، بعد أن تقصى الخسارة التى ظهرت بشكل مادي ، وفي ذات الوقت عاد إلى الصور الثابتة العاكسة ، وهى سياسة الكيف ، في حين أن جوهر الإدارة العليا هو الاختيار بين حلول مختلفة لمشكلة معينة ، في صور حسابات على درجة عالية من الدقة ، وليس تعداد مزايا أو عيوب حل واحد ، أو التوفيق بين نقيضين ، كمحاولة للوصول إلى حل وسط كرد فعل واستجابة لهزيمة سببها عدم وضوح الهدف والتصور . وإنما الأمر يحتاج إلى إعادة قراءة الواقع والثقافة وممارسة النقد الواعى ، وتبديد الأوهام التى خلقتها العشوائية والتى بدورها صنعت المأزق .

وقد يكون من الصعب تحديد خيار السلطة السياسية في شأن فصلها وزارة الثقافة عن الإعلام ، إذا ما كان سببه يرجع إلى تداركها لتردى القيم الثقافية الجادة ، أم إلى « استجابتها لاستياء المثقفين الذى تعاظم ضد الضم » (٢) ، أم إلى العوامل الاقتصادية التى أشرنا إليها . ومع ذلك فإنه مهما كان السبب إلا أن الأمر يكشف عن

(١) د . ثروت عكاشة : جزء ثانى ، مرجع سابق ، ص ٢٥٢ .

(٢) د . لويس عوض : مقال بعنوان (كلمة هادئة عن الموسم المسرحى) جريدة الاهرام بتاريخ ٣ أبريل ١٩٦٥ .

تجربة فاشلة ، جربتها السلطة فعادت إلى تجريب شكل آخر ، وهو فصل الوزارتين .
انفصلت في عام ١٩٦٦ وزارة الثقافة عن الإعلام ، وأعيد اسناد مهامها مرة أخرى
إلى رمز من رموز الثقافة الجادة ، التي تؤمن بسياسة الكيف ، وفي ظل هذه الفترة
أعلنت الخطة الجديدة للوزارة والتي تستهدف رأب بعض الصدع الذي حدث .
ورفع المستوى الفكرى للفيلم المصرى ، وتم إجراء تولى الأديب نجيب محفوظ رئاسة
مجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما .

وقد « رحب المثقفون بتلك الاجراءات الجديدة »^(١) . إلا أن الخطة الجديدة
باجراءاتها لم يتم تنفيذها كاملة ، إذ حالت دون ذلك ظروف الهزيمة العسكرية ، التي
لحقت بالوطن العربى فى منتصف عام ١٩٦٧ ، والتي تركت ظلالها الكثيفة على كل
نواحي الحياة ومن بينها السينما . وتعرضت المؤسسة لموقف مالى متدهور خاصة مع
انعدام السيولة النقدية ، واضطرت وزارة الثقافة إلى الارجاء الجزئى لفلسفة الانتاج
السوى الجديد ، وتشابكت تعقيدات الموقف بما خلقتة المواقف السابقة من أعباء على
الساحة الثقافية ، بحيث صار التناقض يحكم آليات الحركة فى المجال الثقافى .

وهكذا شهدت فترة الستينيات تصادم سياستين ثقافيتين ، لكل منها معاييرها
المختلفة ، والتي وصلت إلى حد التنافس والاضطراب . الأمر الذى يتضح معه أنه لم يكن
هناك خيار يرتبط بالخبرة التاريخية للمجتمع المصرى . وإنما هو مجرد خيار
عشوائى ، قد يكون نتيجة الأخذ بالقوالب الجاهزة ، بغض النظر عن ملائمتها لظروف
المجتمع الذى تطبق فيه . إذ أن السياسات والأفكار تصبح قوى اجتماعية هامة بقدرة
المجتمعات على استيعابها والايان بها .

وفى نهاية الستينيات ، تزلزل المجتمع المصرى بالهزيمة العسكرية ، التى كان
لآثارها الغلبة على أية سياسة ثقافية مطروحة .

٢ - الرقابة ومحاصرة حرية التعبير :

عرفت دول العالم أجمع ، وعلى طول تاريخها نظمًا متباينة للرقابة ، تراوحت بين
الشدة واللين ، لكنها جميعًا كانت تتجه إلى تحقيق نوع من الحماية لجانبين أساسيين
هما الأخلاق والسياسة .

(١) د . ثروت عكاشة : مرجع سابق ، جزء ثانى ، ص ٣٣١ .

وبين النظم الشمولية والديموقراطية كان البون شاسعًا ، فاتجهت الأولى إلى فرض نوع من الوصاية على حرية التفكير ، وحرية التعبير ، بهدف ضمان نوع من الاستقرار لنظامها السياسى بمقوماته الاقتصادية والاجتماعية . وفى سبيل ذلك اتسمت نظمها الرقابية بالصرامة إلى حد توقيع عقوبات الجرائم على تعدى محظورات الرقابة . ومع النظم الشمولية تنضب قدرة الفنان على الإبداع ، وتتقلص قدرة المتلقى على الإستقبال ، مع قبضة النظام الحديدية ، وبالتالي قبضة لوائحه الرقابية .

هذا بينما اتجهت النظم الديموقراطية إلى جعل الرقابة فى أضيق الحدود ، حتى كادت تتلاشى الآن فى دول كثيرة ، رفعت الوصاية من جانب الدولة على حرية الفنان تفكيرًا وتعبيرًا ، حماية لقيمة كبرى فى حياة الإنسان ، وإحدى أهم الدعائم التى يقوم عليها النظام الديموقراطى وهى الحرية الفردية . وهى فى مجال الفن ، حرية العطاء ، وحرية التلقى بكافة الألوان والأشكال .

ومن هنا (كانت الرقابة بمختلف أشكالها ، وسوف تظل تعبيرًا عن السلطة السياسية الحاكمة ، أيا كانت هذه السلطة ، فى مصر ، وفى غيرها من دول العالم ، ويمكن تبين طبيعة السلطة السياسية بوضوح من خلال ما تمنعه الرقابة فى العهود المختلفة ، أكثر مما يتبين ذلك من خلال ما تصرح به وتوافق عليه)^(١).

وتنصرف الرقابة تشددًا ولينًا فى دول العالم ، على كافة أشكال الفن والثقافة . لكن الأمر يبدو أكثر وضوحًا بهذا المعنى السابق إذا ما تعلقت الرقابة بفن جماهيرى ، وأوسع الانتشار والتأثير ، سهل التلقى والاستيعاب كفن السينما . ومن هذا المنطلق كانت اللوائح الرقابية الخاصة بالسينما من أكثر النصوص دلالة على نوع هذه السلطة السياسية ، وعلى قياس مدى الحرية المتاحة فى المجتمع ، الحرية السياسية ، وبالتالي الحرية الفنية .

والأمر المثير للدهشة أنه فى الستينيات لم تصطدم الرقابة بصانعى الأفلام صدامًا كان له دويه ، بل وإنه لم يمنع فيلم سينمائى واحد من العرض ، وسارت الأمور هادئة بين الطرفين : السينمائيين من ناحية ، ومستولى الرقابة على المصنفات الفنية من ناحية أخرى .

ورغم أن الفترة كانت تموج بالتغيرات الجذرية والتطورات المتلاحقة ، إذ كانت

(١) سمير فريد ، بحث السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق .

سوريا تنفصل عن الجمهورية العربية المتحدة ، وكانت القرارات الاشتراكية تتوالى ، يسقط الاتحاد القومى ، وينشأ الاتحاد الاشتراكى ، يرحل الجيش المصرى إلى اليمن وينسحب ، يصدر الميثاق ، تقع كارثة مصر الكبرى عام ١٩٦٧ ، وينقلب المجتمع المصرى رأساً على عقب ، ولم يجرؤ فيلم واحد على الاقتراب من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية فى مصر الستينيات .

ولا شك أن القانون الإجتماعى ، يؤكد أن عدم المشاركة الشعبية تعنى أن المشروع الاجتماعى فى التغيير يرتبط فقط بشخصية القائد أو النخبة الحاكمة . وأنه مهما كان هذا المشروع فى التغير الاجتماعى ، إلا أنه بانعزاله ، وعدم المشاركة الشعبية لتأكيدهِ وترسيخهِ ، يكون معرضاً للإجهاض . لكن يبدو أن ثورة يوليو كانت تكتفى بالتأييد الذى يبرر قيامها ويحكى عن صور الماضى البغيض - دون مشاركة حقيقية فى صياغة الحاضر - كالحديث عن الملك الفاسد ، والعمدة الاقطاعى ، ومظاهر بؤس عمال التراحيل قبل الثورة ، وقصص الحب المحبطة بين الأغنياء والفقراء التى أوجدت لها الثورة حلاً ، مع كثير من روايات الحب والهجر ، ومزيج الأغنيات والرقصات . وتميزت القلة من الأفلام الجادة والواعية فى تلك الفترة كنغمة نشار ، وسط عزف من وادى سحيق أو من وادى الذكريات . ولم تكن جديّة الأفلام تعنى اقترابها من نبض الفترة ومعاناة اللحظة ، فلم يكن النظام - عملياً وواقعياً وأيضاً رقابياً - يسمح بنمو سينما تعيش الحاضر ، تناقشه وتنتقده .

ورغم أن القانون السائد فى تلك الفترة ، كان ظاهرياً من أخف قوانين الرقابة المصرية وطأة على طول تاريخها وحتى الآن ، إلا أنه مع غياب الحرية فى المجتمع المصرى فى الستينيات لم تنشأ سينما حرة ، وكان ملجأ الأمان مع سيطرة ظل الخوف هو نمو واستثناء (سينما الماضى) .

ولقوانين الرقابة على السينما فى مصر . أصل مسرحى يمتد إلى السنوات الأخيرة من القرن الماضى ، حيث كان قد بدأ نشاط المسرح ، وبدأت تظهر توجهاته السياسية المناوئة للاستعمار البريطانى ، والمؤيدة للحركة الوطنية ، واضطلعت بالأمر حكمدارية القاهرة مخولة من نظارة الداخلية ، ومنعت سلطات الاحتلال مسرحيات تتناول قضية الوطن واستقلاله السليب ، ومسيرة أبطاله ، وغدت تلك الموضوعات من الموضوعات الرقابية الأولى التى عرفتتها مصر .

ومع نمو الحركة الوطنية ، واشتداد المطالبة بالدستور ، ازداد غلو السلطة فى المنع ،

وصدرت لائحة التياترات (المسارح) فى ١٢ يوليو عام ١٩١١ ، وظهرت بها لأول مرة عبارة « مراعاة النظام العام وحسن الآداب » كجواز مرور الأعمال المسرحية تلك العبارة التى ترددت بعد ذلك . فى جميع اللوائح والقوانين الرقابية على السينما حتى السبعينيات .

وكانت مصر قد عرفت العروض السينمائية فى السنوات الأخيرة من القرن الماضى، وأن لم تكن بعد قد عرفت تصوير الأفلام على يد مصريين ، ولم تكن السينما تمثل فنا كاسحا قادمًا ، وبالتالي لم يتنبه لها المشرع . ولكن بعد ذلك بسنوات ، ومع دخول مصر ميدان الإنتاج السينمائى ، وزيادة عدد الأفلام المنتجة سنويًا ، وارتفاع أعداد المشاهدين ، انسحبت أحكام لائحة التياترات عليها ، وظلت دون تعديل من يوم العمل بها حتى يوم نسخها بموجب القانون رقم ٤٣١ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى ، والأغاني والمسرحيات ، والمونولوجات، والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتى .

« إلا أن إدارة الدعاية والإرشاد التابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية ، أصدرت فى فبراير عام ١٩٤٧ تعليمات خاصة بالرقابة على الأفلام ، استكملت بها لائحة التياترات، وسجلت رسميًا ما كان يجرى به العمل فى ميدان الرقابة على الأفلام ، طوال السنوات السابقة .

إشتملت تعليمات الرقابة لعام ١٩٤٧ على أربعة وستين محظورًا ، تحول عمليًا بين السينما المصرية وبين تناول معظم عناصر الحياة فى مصر ، خاصة السياسية والاقتصادية وجانبًا كبيرًا من الحياة الاجتماعية »^(١).

ذلك أن الفترة ما بين الحربين العالميتين فى مصر « وبالتحديد بعد افتتاح ستوديو مصر شهدت السينما المصرية دخول عناصر جديدة مختلفة من المثقفين المصريين إلى ساحتها ، مثل كمال سليم ، وكامل التلمسانى ، وأحمد كامل مرسى ، وصالح أبوسيف ، وغيرهم من المخرجين ذوى النزعات الوطنية والرؤية الواضحة للواقع المصرى »^(٢). وكانت أفلام العزيمة ١٩٣٩ ، والمظاهر ٤١ ، والسوق السوداء ١٩٤٣ ، والعامل ١٩٤٦ . مما كان يشير إلى بداية وجود تيار سينمائى ، مخالف تمامًا للسينما المصرية

(١) مصطفى درويش : رقابة وسينما وأشياء أخرى ، محاضرة مقدمة إلى المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة .

(٢) سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى . مرجع سابق .

السائدة قبله ، ومما كان يستلزم من قبل السلطات التصدى له لخطورته .

ولا شك أن ثمة علاقة بين هذا الكم من التعليمات الرقابية ، وما كان يدور على الساحة السياسية والوطنية في مصر وقتذاك . « إذ كان نشاط الجماهير في هذه الفترة استمراراً لنشاطها الواسع الذي عرفه شتاء ١٩٤٦ ... انفجرت مظاهرات .. تصدى البوليس للمتظاهرين ... وحدث نفس الشيء بالإسكندرية ... وكذلك الأمر في العريش وبليبس وشبين الكوم وبنى سويف وغيرهم ، وأضرب عمال شبرا الخيمة وفي اليوم التالي أضرب عمال المطبعة الأميرية ... وبدأت مظاهرات في طنطا ... كما سارت في بورسعيد وغيرها »^(١).

« قضت هذه التعليمات الرقابية ، بأنه لا يجوز اظهار مناظر الاخلال بالنظام الاجتماعى كالثورات أو المظاهرات أو الاضراب ، أو التعريض بالمبادئ التى يقوم عليها دستور البلاد ، أو بنظام الحياة النيابية فى مصر ، أو نواب الأمة وشيوخها ، أو اظهار رجال الدولة بصفة عامة بشكل غير لائق ، وخاصة رجال القضاء والبوليس والجيش ، أو التعرض لأنظمة الجيش أو البوليس ، أو تناول رجاله بالنقد .

كذلك حظر الأحاديث السياسية المثيرة ، وتناول الموضوعات التى تعرض لمسائل العمال وعلاقاتهم بأصحاب الأعمال دون حيطة وحذر ، واظهار تجمهر العمال أو إضرابهم أو توقفهم عن العمل ، وبث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم .

كما تحظر الأفلام التى تتعرض للجرائم التى ترتكب بدافع من اختلاف الرأى ، فيما يتصل بالنظام الاجتماعى أو السياسى أو للسخرية بالقانون .

وليس مقبولا على سبيل المثال وليس الحصر ، أن يساء إلى سمعة مصر والبلاد الشقيقة باظهار منظر الحارات الظاهرة القذارة ، والباعة المتجولين ، وبيوت الفلاحين الفقراء ، والمتسولين .

وليس جائزا أن تصور الحياة الاجتماعية على وجه فيه مساس بسمعة الأسرة المصرية ، أو التعريض بالألقاب أو الرتب أو النياشين ، أو الحط من قدر هيئات لها

(١) طارق البشرى : الحركة السياسية في مصر ١٩٤٥ - ١٩٥٢ ، مراجعة وتقديم جديد ، مطابع الشروق ، طبعة ثانية ، ١٩٨٣ ، بيروت القاهرة ، ص ١٧٢ ، ص ١٧٣ .

أهمية خاصة في نظام الحياة العامة ، كالوزراء أو الباشوات ومن في حكمهم ورجال الدين ورجال القانون والأطباء .

كذلك يحظر التعرض لموضوعات فيها مساس بشعور المصريين أو النزلاء الأجانب، أو لموضوعات ذات صبغة شيوعية ، أو تحوى دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية ! «^(١) .

وهكذا قدر للسينما المصرية أن تنأى عن تناول موضوعات السياسة ، والجنس ، والدين ، وهى الممنوعات الثلاثة التى حصرت أفلامها في دائرة ضيقة ، تحوط بها محاذير كثيرة .

كما يشير مجرد العدد الكبير لهذه المحظورات إلى :

١ - تنبه السلطات لاتساع وعمق تأثير السينما على المواطن المصرى ، ومحاولة مواجهة هذا التأثير بالمنع والحذف .

٢ - كما يشير إلى دائرة الحصار المحكمة التى فرضتها الرقابة على السينما المصرية، مما أنتج آثارًا سلبية على مسيرتها لفترات لاحقة طويلة ، خاصة مع بقاء تلك التعليمات هى المهيمنة عملياً على مجال الرقابة على الأفلام ، حتى مع صدور القانون اللاحق . صدر القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ، وظل ساريًا حتى صدور « قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية »^(٢) ، ومعنى ذلك أن قانون عام ١٩٥٥ الذى أصدرته حكومة الثورة كانت أحكامه هى السارية على سينما سنوات الحكم الجديد الأولى ، وسنوات الستينيات ، وجانبًا من السبعينيات .

ومن الملاحظ أن « المذكرة الايضاحية للقانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ قد اشتملت على مادة واحدة لكنها فضفاضة ، تحدد أن الأغراض المقصودة من الرقابة ، هى المحافظة على الأمن والنظام العام ، وحماية الآداب العامة ومصالح الدولة العليا »^(٣)، ثم

(١) التعليمات الرقابية الصادرة في فبراير ١٩٤٧ الصادرة عن ادارة الرعاية والارشاد الاجتماعى بوزارة الشئون الاجتماعية .

(٢) مصطفى درويش : رقابة وسينما وأشياء أخرى . مرجع سابق .

(٣) المذكرة الايضاحية للقانون ٤٣٠ ، لسنة ١٩٥٥ م .

تركت - وهنا الخطورة - سلطة تقدير مدى التزام السينمائيين بتلك الصيغة لسلطة الرقباء ، وهى سلطة فضفاضة أيضًا ، خاصة مع ما صاحبها من اجراءات تعسفية ، ليس الفن بأى حال من الأحوال هو المجال الحقيقى لتطبيقها .

فعلى سبيل المثال ، أطلقت المادة الخامسة يد الرقابة حرة بشأن مدة الترخيص الذى تمنحه ، سواء بالنسبة لعملية التصوير أو بالنسبة لعرض الفيلم السينمائى . فحددت المادة الخامسة « أن الترخيص بالتصوير يسرى لمدة سنة من تاريخ صدوره ، ولمدة عشر سنوات بالنسبة للعرض »^(١) وبالتالي فعلى السينمائى إذا ما انقضت المدة الممنوحة دون تصوير أو عرض ، أن يتوجه من جديد إلى الرقابة يطلب الاذن بالسماح، الذى قد يرفض بالرغم من منحه فى المرة الأولى .

« أما المادة التاسعة من القانون ، فقد تجاوزت المنطق بالفعل ، حين جعلت من الرقابة وبحق سيفاً مسلطاً على رقاب السينمائيين ، وبشكل دائم ، وبدون أى التزام حقيقى بإبداء أسباب معقولة ، حين منحتها حق سحب الترخيص السابق اصداره فى أى وقت ، إذا طرأت ظروف جديدة تستدعى ذلك »^(٢) . ولا شك أن كلمة (ظروف جديدة) هنا هى مسألة تقديرية أيضًا لا حدود لها ، ولا يمكن مراجعة الرقابة فيها .

وتنقسم نظم الرقابة فى العالم كله إلى رقابة على العمل الفنى قبل تنفيذه ، وعلى الكلمة قبل طبعها ، وأخرى على العمل الفنى بعد تنفيذه ، وعلى الكلمة المكتوبة بعد طبعها . وتنقسم الآراء حول تفضيل أى منها بالنسبة لقضية حرية التعبير « فهناك من يرى أنه من الأفضل الرقابة قبل التنفيذ أو الطبع لحماية صاحب رأس المال ، وهناك من يفضل الرقابة بعد التنفيذ ، على أساس أن العمل الممنوع لن يمنع إلى الأبد ، وأن مبدعه يحقق ذاته بمجرد وجود عمله ، كما أن صاحب رأس المال سوف يسترده عندما يرفع الحظر عن هذا العمل »^(٣) . وعن طريق المادة الخامسة والتاسعة من هذا القانون جمعت الرقابة على السينما فى مصر بين النوعين ، رقابة قبل التنفيذ ورقابة بعد التنفيذ ، مما استحكمت معه حلقة الوصاية والحصار حول الفنان .

أما العقوبات التى حددها القانون لكل من يخالف أحكامه من السينمائيين ، فهى

(١) المادة الخامسة - القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ م .

(٢) المادة التاسعة من القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ م .

(٣) سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى . مرجع سابق .

تقرب من بنود عقاب الخارجين عن القانون بأصنافهم المختلفة ، وليس على فنانين .
« فقد تضمنت تلك العقوبات التى حوتها المادة الرابعة عشرة ، والثامنة عشرة ، الحبس ،
والغرامة ، وغلق المكان العام الذى تم فيه التصوير ، ومصادرة الأدوات والأجهزة »^(١)
التى ضببطت بحوزة الخارجين عن القانون وتمت بها عناصر الجريمة .
تلك المواد السابقة من القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ بعض من كل ، لكنها تؤكد
بما ليس فيه مجال لشك :

أولاً : أن وجود بند واحد فى قانون الرقابة الجديد وهو الخاص (بمراعاة المحافظة
على الأمن ، والنظام العام ، وحماية الآداب العامة ومصالح الدولة العليا) ليس
دليلاً على منح السينمائيين قدرًا هائلًا من الحرية ، بل على العكس تمامًا ، كان
غلقًا لأبواب الحرية المتاحة عمليًا أمامهم ، مع سلطة الرقابة الواسعة فى تقدير ما
تراه الآن متفقًا ، وما تراه غدًا غير متفق خاصة مع تغير أحوال العالم يومًا بعد
يوم ، وتطور الأوضاع فى مصر وتغيرها بشكل مستمر ، فلم يمتلك السينمائيون
ضمانًا حقيقيًا لبدء ، واستمرار ، وعرض العمل السينمائى .

ثانيًا : أن تلك المادة السابقة الوحيدة ، قد دفعت الرقباء إلى الاعتماد بشكل واقعى فى
التقدير واستعمال سلطة المنع على تعليمات وزارة الشؤون الاجتماعية لعام
١٩٤٧ ، فهى لم تنسخ بقانون ١٩٥٥ ، وكانت موادها المتعددة كفيلا بإبقاء
الرقيب دائمًا فى حيز الأمان هو الآخر . كما كان الرقباء وما زالوا ، يفضلون
الاعتماد على محظورات محددة وواضحة حتى لا يتعرض تقديرهم لاحتمالات
الخطأ أو التجاوز وبالتالي لاحتمال التعرض للعقاب . خاصة وأن معظمهم تم
تعينهم فى هذا المجال ، دون النظر إلى قدرتهم الحقيقة على تحمل مسؤولية
الرقابة على الأعمال الفنية التى تتطلب حسًا فنيًا راقياً ، ووعياً سياسياً
 واجتماعياً عالى المستوى ، واحترامًا وتقديرًا لحرية الفنان فى نفس الوقت .

كل ما فى الأمر أنه تم استبدال ممنوعات سابقة مرتبطة بالعهد السابق ،
بممنوعات جديدة مرتبطة بالعهد الحالى . وعلى سبيل المثال فقد أبيع الهجوم على الملك ،
والحاشية ، ورجال الحكم فى عهد ما قبل الثورة ، وانتقاد أنظمتها السياسية ،
والاقتصادية ، ونظامه الطبقي . فى نفس الوقت الذى أصبح فيه مفهومًا أنه غير مباح
لرئيس الجمهورية ، ورجال الحكم ، والنظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى القائم .

(١) المادة الرابعة عشر ، والثامنة عشر من القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ م .

مما تقدم يمكن أن نصل إلى أن السينمائي المصرى فى فترة الستينيات قد خضع بالفعل لثلاث جهات وليس لجهة واحدة هى :

١ - رقابة القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ، وفى ظله لعبت الرقابة الدور الذى كانت تلعبه دائماً من كونها « أداة لتكريس النظام والعمل على قبوله ، وإعطائه الشرعية من خلال النماذج الفيلمية التى تعمل على ذلك »^(١).

٢ - رقابة داخلية أو ذاتية ، عملت على زرعها وترسيخها فى نفوس السينمائيين ممارسات النظام ، وليست شعاراته البراقة المرفوعة ، والتى تميزت بالعنف ، وبضيق الحيز المتاح لحرية الرأى والتعبير - رغم نص الدستور فى مادته رقم ٤٧ على « أن حرية الرأى مكفولة ، ولكل إنسان التعبير عن رأيه ونشره بالقول ، أو بالكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير فى حدود القانون » والنقد الذاتى والنقد البناء ، ضماناً لسلامة البناء الوطنى^(٢) كما تميزت بوجود قائد تحققت له صفات الزعامة ، والتف حوله معظم القلوب حباً ، ورهبة فى نفس الوقت. وكانت تلك الرقابة الداخلية أشد ما تكون وضوحاً بعد نكسة عام ١٩٦٧ ، عندما « أظهرت القيادة بعض الضوء الأخضر وسمحت بحيز من النقد الذاتى »^(٣) فلم يستجب السينمائيون إلا فى حدود ضيقة جداً ، وشابها قدر كبير من التردد ، وظل النظام بمقوماته السياسية والاقتصادية بمنأى عن تناول السينما ، تفادياً للاصطدام الذى لا تحمد عقباه .

٣ - رقابة جاءت من خارج الحدود ، فرضها الموزع العربى للأفلام المصرية فى الأسواق الخارجية ، وخاصة الأسواق العربية التى كانت ومازالت هى المصدر الرئيسى لتمويل الفيلم المصرى ، وضمان دوران عجلة الانتاج فى السينما ، وذلك فى ظل ظروف محدودية دور السينما فى مصر .

ومن هنا كانت « شروط الموزع واجبة التنفيذ ، وكانت تتعلق بما يطلبه من

(١) زكى عبد المجيد زكى إبراهيم : القيم الاجتماعية للانفتاح الاقتصادى فى مصر كما تعكسها نماذج من

الانتاج الفنى السينمائى فى السبعينيات (دراسة فى تحليل المضمون) ٧٤ - ١٩٨٤ رسالة ماجستير .

كلود ميشيل كلونى : الظلال والأطياف فى قاموس السينما المصرية ، كتاب الهلال ، عدد نوفمبر ١٩٨٧ لسنة ٩٥ .

(٢) دستور ١٩٦٤ : الباب الثالث . الخاص بالحريات والحقوق والواجبات العامة . مركز التنظيم والميكرو فيلم ، الدساتير المصرية ، الأهرام .

(٣) مصطفى درويش : مقابلة شخصية . مرجع سابق .

مواصفات في الفيلم»^(١) وبالتالي بما يرفضه . فلم يكن مقبولا - حتى ولو كان ذلك مباحا في مصر - أن يرحب الموزع بعرض فيلم يتناول بحرية موضوعات تبدو للأطراف العربية شائكة ومثيرة للمشاعر ، ومهيجة للأحاسيس ، خاصة مع سيطرة النظم الرجعية ، وارتفاع نسبة الأمية في تلك البلاد . لذا دخل الموزع بشكل غير مباشر ، في توجيه السينما المصرية لموضوعات بعينها تدور في فلك قصص الحب ، وأفلام التسلية ، والكوميديا الهابطة بل وصل الأمر - وتفاقم بعد ذلك - إلى حد اختيار أبطال الأفلام .

ومرة أخرى . لأن السينما فن ينتظر مبدعوه عائدته كي تدور عجلة انتاجه ولأنه يصنع كي يعرض لا كي يحفظ أشرطة في المخازن . فقد أتت الرقابة بأشكالها الثلاثة ثمارها ، في الحيلولة بين السينمائيين وبين تناول ما يغضب النظام ، وما يرفضه الموزع العربي ، وما يمس نطاق الخوف المترسب داخل النفوس . وكان من نتيجة ذلك أن طريق التحايل على الرقابة من جانب السينمائيين ، كمحاولة لمناورة السلطة لتناول الأوضاع الاقتصادية والسياسية القائمة ، دون التعرض للمساءلة ، كان طريقا لم يطرقه السينمائيون المصريون إلا في أضيق الحدود . إما خوفا أو يأسا من المحاولة ، أو هروبا من ضرورة النضال وعدم القدرة الحقيقية عليه .

ولأن حرية الفنان في التفكير والتعبير ، هي صورة من صور حرية المواطن بشكل عام ، وهي شكل من أشكال المشاركة وابداء الرأي في ممارسات النظام من جانب آخر ، فلم يكن متوقعا مع غياب الديمقراطية في مصر الستينيات ، ومع غياب المشاركة السياسية من خلال أبنية الثورة السياسية ، التي لم تقم بدورها الرسمي كمجال فعال لصراع الأفكار ونموها ، ومع ضيق الحيز المتاح لممارسة الحرية ، لم يكن متوقعا أن تتاح هذه الحرية بشكل خاص في المجال السينمائي .

وكما بدأ الأمر مع مركزية السلطة ، وسيطرة النخبة العسكرية ، كما لو كان النظام الحاكم في غير حاجة إلى مشاركة الجماهير ، بدأ الأمر في مجال السينما في صور إبعاد السينمائيين عن المشاركة بالرأي ، والنقد ، من خلال وسائلهم الفنية . ولما كانت الرقابة

(١) محمد القليوبى وآخرون : السينما المصرية . دائرة الحصار ورحلة الخروج . السينما العربية والأفريقية ،

دار الحداثة ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٤ ، ص ٢٠ .

- Baker . Egypt in Shadows . Films and the Political Order Op . Cit .

هى يد النظام ، فقد قامت بتلك المهمة عن طريق القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ م . وكانت المحصلة النهائية فى مجال السينما فى الستينيات « أنه لم تزدهر سينما وطنية معاصرة ، مواكبة للأحداث والتغيرات والتطورات العميقة الأثر فى المجتمع المصرى»^(١). وإن كان تاريخ السينما المصرية فى الستينيات ، قد سجل تجارب سينمائية جيدة أخرى فى غير ذلك الاتجاه — أى اتجاه تناول الأوضاع القائمة — فلقد كانت نتاجاً لعامل جديد فى الحقل السينمائى ، كما سيأتى ذكره لاحقاً.

٣- القطاع العام السينمائى :

فى الفصل الأول من هذا الباب ، وتحت عنوان (بداية رأسمالية الدولة وارهاسات القطاع العام السينمائى) ، وجدنا أنه من المرجح أن التأميم فى مجال السينما ، لم يكن قيد البحث لدى النظام الحاكم فى فترة الخمسينيات . وأن دوافع حكومة الثورة للتأميم فى قطاعات الانتاج المختلفة ، لم تجد لها مجالاً فى الميدان السينمائى . مما كان يعنى أن النية لم تكن مبيتة لتأميم السينما . كما لم يكن هذا التأميم وارداً تحت بند الضرورات بالنسبة للدولة . وتوصلنا إلى أن نشأة القطاع العام السينمائى المفاجئ فى مصر ، إنما كان مجرد جزء من حركة التأميمات الكبرى فى بداية الستينيات .

وقد تحقق وجود القطاع العام السينمائى فى مصر ، عندما تم دمج مؤسسة دعم السينما التى تكونت عام ١٩٥٧ كهيئة مستقلة ، فى المؤسسة العامة للإذاعة والتليفزيون عام ١٩٦٣ ، والتى تغير اسمها بعد ذلك إلى المؤسسة المصرية العامة للسينما والهندسة الإذاعية ، وأنشأت بجانبها ست شركات : لاستوديوهات السينما وللإنتاج السينمائى العربى ، ولتوزيع وعرض الأفلام والتى انقسمت بعد ذلك إلى واحدة للتوزيع وأخرى لدور العرض . ثم أنشئت بعد ذلك بقليل الشركة العامة للإنتاج السينمائى العالى ، (كوبروفيلم) وشركة القاهرة للسينما .

وقد أشارت تقارير رقابية لجهات متعددة فيما بعد ، تقييماً لعمل القطاع العام السينمائى « أن وزارة الخزانة فى عام ١٩٦٤/٦٣ ، لم تستطع تغطية جملة تكاليف هذه المشروعات فولدت برءوس أموال ناقصة ، أسفرت عن عجز فى السيولة النقدية ،

(١) كلود ميشيل كلونى : مرجع سابق .

— مصطفى درويش : مقال بعنوان (سينما مفترى عليها) . كتاب الهلال ، عدد نوفمبر ١٩٨٧ لسنة ٩٥ .

ولم يستطع دوران عجلة الانتاج أن يستكمل أو يعوض هذا العجز . بل تضاعفت الخسائر المادية ، عندما اتجهت المؤسسة إلى شراء سبعة وستين داراً للعرض أغلبها في حالة سيئة ، وعجزت عن الوفاء بثمنها المستحق للحراسة العامة . كما قامت بشراء استوديوهات السينما دونما حاجة ملحة لذلك ، واستولت على شركات التوزيع دون أن تمتلك خبرة إدارتها . ومع تلك الأوضاع الجديدة ، تجاوزت العمالة أضعاف ما كان مقدراً لها ، كما تم التعاقد على مشروعات جديدة لم تتوفر الاعتمادات المالية لها ، فاعتمدت في تمويلها على القروض . وقد تفاقمّت الخسائر المادية في قطاع السينما حتى وصلت مع إلغاء القطاع العام السينمائي عام ١٩٧١ إلى ما يقرب من سبعة ملايين جنيه^(١).

وقد واكبت نشأة القطاع العام السينمائي في مصر وسنوات عمله ، فترة اضطراب المجال الثقافي في الستينيات ما بين وزارتي الثقافة والإعلام - تلك الفترة التي سبق التعرض لها - والتي اتخذت من منهج التجربة والخطأ قاعدة في التطبيق . وقد انصرفت آثار تلك السياسة المترددة على مجال عمل القطاع العام ، الذي تأسس أثناء تولي د . عبد القادر حاتم لوزارة الثقافة والإعلام ، وسار على هذا المنوال السابق ، حتى عاد د . ثروت عكاشة مرة أخرى متولياً منصب وزير الثقافة « فأعاد ادماج الشركات الست في شركتين ، ووضع خطة جديدة ومغايرة لما جرى العمل عليه في عهد سلفه ، تعلقّت بمجال انتاج الأفلام الروائية والتسجيلية ، وبمقدار تمويل الوزارة لأفلام القطاع الخاص ، وبأسس العلاقة بين قطاع الانتاج والتوزيع ، وذلك إلى جانب استكمال له العديد من المشروعات السابقة ، لمجرد ضمان عدم تجميد أموال المؤسسة مع توقع فشلها أصلاً »^(٢).

ومرة ثالثة تضطر وزارة الثقافة لتغيير خططها من جديد مع وقوع هزيمة ١٩٦٧ ، التي دفعت ظروفها العملية إلى ضرورة تقليص الانتاج والتمويل في المجال السينمائي ، والتخلص من العمالة المتضخمة ، التي تمثل عبئاً مالياً ضخماً . إلا أن ذلك قد اصطدم بتوجيهات القيادة العليا ، التي أوصت بضرورة الاستمرار في سياسة الإنتاج

(١) إبراهيم عمر : مقال بعنوان (أزمة السينما) تقرير الرقابة الإدارية ، الأهرام بتاريخ ٢٣ / ١١ / ١٩٧١ م .

- تقرير اعتمادات وزارة الثقافة ومؤسساتها - اعتمادات مؤسسة السينما ٥٨ / ١٩٥٩ ، ٦٧ / ١٩٦٨ م .

- مذكرة وزارة الخزانة بشأن مقترحات الإصلاح المالي والإداري . فبراير ١٩٦٩ م .

(٢) د . ثروت عكاشة : جزء ثانى ، مرجع سابق ، ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ .

لتشغيل أكبر عدد من الأيدي العاملة من الفنانين والفنيين»^(١).

كانت هذه هي الخطوط العريضة لنشأة ومسيرة القطاع العام السينمائي أثناء وجوده في فترة الستينيات والتي تكشف عن :

١ - أن السينما داخل إطار القطاع العام ، قد أدمجت مع هيئات لا تمت لها بصلة ولمجالات عمل وحركة مختلفة ، لا تتفق مع المسيرة أو الأهداف .

٢ - أنه قد تحققت طفرة في مجال التوسع في النشاط السينمائي بمجالاته المختلفة ، في إطار القطاع العام ، فاقت القدرة الحقيقية التي يمكن للمجال السينمائي في مصر أن يستوعبها . ولم يتجه المشرفون على هذا المجال ، إلى الدراسة المتأنية المسبقة للاحتياجات المعقولة المتفقة مع الأسواق الداخلية ، والعربية ، وامكانيات التعاون الدولي في مجال الفيلم المصري .

٣ - أن العمل بالقطاع العام قد بدأ من نقطة العجز في السيولة النقدية ، وعدم القدرة على التمويل الذاتي للمشروعات ، مما أوجد صعوبات مالية كثيرة أثناء مسيرة القطاع العام ، وساهم في ضخامة حجم خسائره المادية في نهاية أعوامه الثمانية .

٤ - أن الأداء قد تآرجح في القطاع العام بين سياسات متناقضة ، تتراوح بين الإقدام ، والاحجام ، والدمج ، والفصل ، والظروف القاهرة ، والمتطلبات السياسية والاقتصادية ، مما أنتج آثاره السلبية على مسيرته ، وكان مجالا واضحا لتخبط سياسة التجربة والخطأ .

كانت هذه هي الملامح الخارجية لعمل القطاع العام السينمائي في مصر من حيث النشأة ، والإطار الثقافي الذي احتوى مسيرته ، وقد تراوح الحكم من جانب السينمائيين بين رأيين متناقضين تماما :

الأول : يعتبره أعظم تجربة سينمائية في تاريخ السينما في مصر .

والآخر : يعتبره تدخلا من الدولة في غير مجالاتها التقليدية ، وتجربة فاشلة انتهت بخسائر فادحة .

فأين وجه الحقيقة في تقييم تجربة القطاع العام السينمائي في مصر ؟ وهل تقاس التجارب الثقافية والفنية بمقياس الربح والخسارة فقط ؟ هذا ما سنحاول تناوله .

(١) د . ثروت عكاشة . جزء ثانى ، مرجع سابق . ص ٣٣٤ ، ٣٣٥ .

ولتكن نقطة البداية ، هي تأسيس القطاع العام السينمائي في مصر ، وبدء وجوده كأحد الأبنية الثقافية والفنية الجديدة ، فلا شك أن تفكيراً ما قد نشأ ، فيما عسى أن يتحقق من خلال ذلك البناء الوليد .

كان القطاع العام السينمائي أحد الإنجازات الاشتراكية . فهل اتجه التفكير إلى تهيئة المناخ من خلاله لنشأة سينما ثورية تختلف عن السينما السائدة ، ومن ثم توظيفها لخدمة النظام ؟

أم كان التفكير متجهاً فقط ، إلى مجرد إتاحة الفرصة لنمو سينما جديدة ومتطورة فكرياً وفنياً ؟ وبمعنى آخر لمجرد أن يرتبط الوجود الجديد للقطاع العام بسينما جديدة كإنجاز فني راق للنظام ؟

وهل اتجه التفكير إلى الاتجاهين معاً وهما غير متعارضين ؟ .

ومن المثير للدهشة أن النظام لم يتجه بالفعل إلى تحقيق الهدف الأول ، ولم يسع إلى تحقيق الهدف الثاني . والاجابة مستقاه من تجربة التطبيق .

بدأ العمل في القطاع العام « دون التمهيد لذلك بأي دراسة مسبقة ، أو كما يطلق عليها الاقتصاديون (دراسة جدوى) باعتبار احتواء التنظيم الجديد على وحدات إنتاجية يدخل في مكونات عملها عنصر المال وبمبالغ ضخمة ، وبالتالي احتمالات الربح والخسارة »^(١) ، كما أنه من ناحية أخرى لم تتم دراسة جدوى مماثلة في الجانب الثقافي والفني عن طريق مؤسسة السينما ، تمهد طريق النجاح أمام الانتاج الفني للقطاع العام في بداية مراحلة .

تولى قطاع الانتاج في تلك الفترة المخرج السينمائي صلاح أبو سيف ، « وكان يضع في تقديره ستة أشهر كحد أدنى لبدء العمل في أفلام القطاع الجديدة لكن أوامر عليا صدرت من جمال عبد الناصر بسرعة الانجاز » وذلك بعدما تلقى الرئيس برقيات بعثها العاملون في الحقل السينمائي ، الذين عانوا من البطالة بعد نقل نشاط القطاع الخاص إلى بيروت ، يناشدونه فيها باسم الاشتراكية أن توفر لهم مجالات للرزق . وكانت استجابة د . عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإعلام فورية لذلك التوجيه من السلطة العليا ، فأمر بسرعة تنفيذ أفلام أطلق عليها أفلام حرف (ب) ، وذلك في حدود تكلفة

(١) صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، بتاريخ ١٩/٢/١٩٨٩ .

خيرية البشلاوي : مقابلة شخصية ، بتاريخ ١٥/١/١٩٨٩ .

لا تتعدى عشرة آلاف جنيه وذلك لانقاذ الموقف بسرعة ، وإتاحة الفرصة فقط لتشغيل أعداد كبيرة من السينمائيين المتعطلين « (١).

كان مقدراً لتلك الأفلام ألا تعرض على الشاشة ، لكنها مرة أخرى وبأوامر من الدكتور حاتم وباقتراح من حلمى رفلة (أحد أقطاب القطاع الخاص الذى عمل بالقطاع العام) « بدأ عرضها فى دور العرض السينمائى .

وفوجئ الجميع بالمستوى الهابط لتلك الأفلام ، والذى فاق فى هبوطه أسوأ إنتاج للقطاع الخاص ، وكان هو الواجهة الأولى لأفلام القطاع العام السينمائى .

دارت عجلة الإنتاج فى الوقت الذى كانت « تشير فيه تجارب سينمائية أوربية كثيرة إلى ضرورة العمل الجاد لمدة ثلاث سنوات على الأقل ، حتى يظهر العمل الأول للقطاع الجديد كما حددت الحد الأدنى لعملية تجهيز النص السينمائى أو السيناريو بستة أشهر » (٢).

ومن بين الأعداد الضخمة التى التحقت بالعمل فى القطاع العام السينمائى ، برزت فئات كونت نسبة لا يستهان بها من العاملين ، وساهم وجودها المكثف فى الاساءة إلى مسيرة هذا القطاع .

كان أبرز تلك الفئات وجوه السينما المصرية القديمة أو القادمين من القطاع الخاص السينمائى ، من الذين أممت ممتلكاتهم ، ومثلوا حاجة ملحة لوزارة الثقافة بحكم سيطرتها على مجالات سينمائية لاخبرة لها بها من قبل ، كقطاع الإنتاج ، والتوزيع والاستوديوهات ، ودور العرض . ولم يكن متوقعاً بالطبع أن تعمل تلك الفئة لصالح القطاع العام .

كما دخل إلى ميدان العمل بالقطاع العام ، فئة من العسكريين بحكم انتشار وجودهم فى كافة أجهزة الدولة . وبحكم تسيد شعار أهل الثقة قبل أهل الخبرة والتخصص . وبعكس الفئة الأولى ، دخل العسكريون إلى ميدان السينما وهو بعيد كل البعد عن مجال تخصصاتهم واهتماماتهم الأصلية ، ولم يمثل وجودهم كعاملين بالقطاع ، ضرورة أو حاجة ملحة إلا فى حدود توزيع المغانم، وضمان اتجاهات وتحركات العاملين .

(١) صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

محمد القليوبى : السينما العربية والأفريقية ، مرجع سابق ، ص ٢٣ .

إبراهيم عمر : أزمة السينما ، مرجع سابق .

(٢) صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

كما انضم إلى العاملين موظفون جاءوا من قطاعات أخرى في وزارة الثقافة والإعلام، أو من جهات الدولة الأخرى ، ونقلوا معهم كافة أساليب البيروقراطية ، حتى صارت هي سمة العمل بالقطاع العام . كما تدخلت عوامل المحسوبية في تعيين الموظفين الجدد ، حتى صار كل هؤلاء بأعدادهم الضخمة ، عبئاً كبيراً لا تحتمله طاقة العمل الحقيقية به. هذا في الوقت الذي لم تتجه فيه الدولة إلى الاستعانة بكوادر تؤمن بالاتجاه الإشتراكي لإدارة وضمان سير العمل في أحد انجازاتها الإشتراكية . وربما ارتبط ذلك بخوف تقليدي من احتمال تطرق السينما إلى تناول النظام نفسه بالنقد .

وقد سادت الصراعات الداخلية بين العاملين بمؤسسة السينما ، خاصة مع تغير قيادات المؤسسة ، وترددتها ما بين سياسة التوسع والانكماش في حجم العمل . «وانقسم العاملون إلى مجموعات متناحرة ، تحاول كل منها التشكيك في الأخرى ، إلى حد الوشايات الأخلاقية والاتهامات السياسية التي قامت أجهزة الأمن في الدولة بالتدخل للتحقيق فيها ، مما لم يمكن العناصر الجادة من العمل في مناخ آمن ، يساعد على الانجاز»^(١)

وكما ساد التنافس الضار بين الأفراد ، ساد مثله بين الشركات العاملة داخل القطاع العام ، « والتي كانت تتحرك داخل المجال السينمائي كوحدات منفصلة لا تكامل بينها ، وسادت عمليات استقطاب الفنيين والفنانين لحساب كل شركة ، مما أدى إلى ارتفاع أجور تلك الفئات بشكل مبالغ فيه ، على اعتبار أن الحكومة هي التي تقوم بعملية الدفع»^(٢).

وتوسع القطاع العام في انتاج العديد من الأفلام ، دون أن يصحب ذلك دراسة للأسواق المحلية ، ودراسة لدور العرض السينمائي في مصر ، التي « انخفض عددها من ٣٦٠ داراً للعرض عام ١٩٥٤ ، إلى ٢٥٥ داراً للعرض عام ١٩٦٦ ، وتناقص معها عدد المشاهدين من ١٠ مليون عام ١٩٥٤ إلى ٦ ملايين عام ١٩٦٦ . وكان ذلك الانخفاض في جانب منه يرجع إلى عدم قدرة المؤسسة التي امتلكت دور العرض من صيانتها وإدارتها ، مما أدى إلى انصراف المشاهدين عنها »^(٣).

كما لم يصحب ذلك التوسع في انتاج الأفلام ، دراسة للأسواق الخارجية للفيلم

(١) صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

(٢) إبراهيم عمر : تقرير الرقابة الإدارية ، مرجع سابق .

(٣) إبراهيم عمر : تقرير الرقابة الإدارية ، مرجع سابق .

المصري المنتج في لبنان ، « خاصة بعد انحسار السوق نتيجة منافسة هذا الفيلم المنتج بفنيين وفنانين ولهجة مصرية ، فيما سمي بهجرة طيور السينما المصرية إلى بيروت »^(١) ، إلى جانب افتقار أجهزة التوزيع لمهارات دراسة السوق وعقد الاتفاقيات ، ولتلاعبها مع الموزعين العرب .

في تلك الفترة أيضًا سادت عمليات التواطؤ بين العاملين بالقطاع العام والخاص ، تحقيقًا للمصالح الشخصية للطرفين ، وذلك على حساب نهب القطاع العام .

« وقد أدى تهاون المسؤولين بالمؤسسة ، إلى ارتفاع تكلفة الأفلام عن التكلفة المناسبة للفيلم السينمائي . لدرجة فاقت مثيلها بالقطاع الخاص إلى ثلاثة أمثلة . وساهم الاسراف في استعمال المعدات ، والفيلم الخام ، وتعطل التصوير ، وتغيير المشتغلين بنفس الفيلم في تحقيق تلك النتيجة .

وامتد التخبط والارتجال والمجاملة إلى ميدان التعاقد على شراء القصص ، وتوقيع عقود الاخراج ، والسيناريو والحوار ، وتكدست المؤسسة بعقود وهمية لأعمال لم تظهر أبدًا إلى النور »^(٢).

« وفي مجال الانتاج المشترك ، تولت شركة (كوبروفيلم) تلك المهمة ، واستقدمت عددًا من المخرجين والممثلين الأجانب ، ومعظمهم هابطو المستوى ، ليتولوا تنفيذ سياسة المؤسسة والانتاج المشترك . وتم انتاج عدة أفلام قليلة القيمة ، وانتهت مغامرة الانتاج العالمى الذى سيفزو العالم - كما قيل - بخسارة ٢ مليون جنيه »^(٣).

وكانت النتيجة الحتمية لجملة أخطاء تجربة التطبيق في جانبها المادى ، أنه في الفترة (من عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٦٦) بلغت الخسائر المجتمعة للشركات الست مبلغ ١,٥٤٠,٠٠٠ جنيه أو ما يعادل ٧١٪ من أسهم رأس المال المدفوع لتلك الشركات . وبلغت القروض عليها مبلغ ١,٤٦٢,٠٠٠ جنيه ، وباستعراض أنشطة المؤسسة من عام ٦٧ حتى عام ١٩٧٠ ، « فقد بلغت جملة تكلفتها مليون و ٨٠٠ ألف جنيه ، ولم تحقق سوى ايراد قدره ٤٠ آلاف جنيه فقط »^(٤).

(١) محمد القليوبى : السينما العربية والافريقية ، مرجع سابق ، ص ٢٦ .

(٢) إبراهيم عمر : تقرير الرقابة الإدارية ، مرجع سابق .

صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

(٣) د . محمد القليوبى : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

(٤) د . ثروت عكاشة : جزء ثانى ، مرجع سابق ، ص ٣٢٤ ، ٣٢٥ .

إبراهيم عمر : تقارير الرقابة الإدارية . مرجع سابق .

ولا شك أن تجربة التطبيق في مجال القطاع العام السينمائي ، إنما تشير إلى عدم وضوح موقف الدولة من السينما لسنوات طويلة ، وبالتالي عدم امتلاكها لخطة مسبقة، محددة الهدف والمنهج في هذا المجال . وتمثل ذلك في عدة جوانب :

أولاً : في جانب الخسارة والربح

فشلت تجربة القطاع العام في تحقيق إيرادات تكفي حتى لتغطية مصروفاتها . فقد تميزت السوق المحلية بصغر حجمها ، كما لم تتمكن المؤسسة في نفس الوقت ، من تثبيت أقدامها في الأسواق التقليدية ، أو من فتح أسواق جديدة للفيلم المصري . ولم يكن من المستهجن أن يكون من بين أهداف مؤسسة السينما منذ البداية ، تحقيق الربح في جانب من إنتاجها حتى تستطيع الاستمرار ، وتستطيع في نفس الوقت تمويل الأعمال السينمائية الضخمة أو الباهظة التكاليف ، وذلك دون التخلي عن القيم الفنية الواجب ضمان وجودها في العمل الفني .

ثانياً : في جانب تهيئة الظروف من خلال القطاع العام السينمائي لنمو سينما ثورية أو سينما موظفة لخدمة النظام

لم تنجح الدولة أيضاً في ذلك الاتجاه ، بل ويمكن القول إنها لم تسع أساساً إليه . وقد يرجع ذلك إلى عدة أسباب :

١ - عدم تحقق نوع من الإيمان الحقيقي من جانب الدولة بالسينما ، وبدورها المتميز بين الفنون بالنسبة للمواطن ، بحكم سهولة تلقيها وسعة انتشارها . وربما إرتبط ذلك بالنظرة التقليدية السائدة في المجتمع المصري تجاه السينما التي تقلل من قدرها ، وعكس ذلك في نفس الوقت نوعاً من عدم الفهم من جانب النظام لكيفية خدمة السينما له .

٢ - خوف الدولة من السينما السياسية ، أو بمعنى آخر خوفها من انتقال حرية التفكير والتعبير إلى الفيلم السينمائي ، الذي من الممكن حينئذ أن يتطرق إلى الأفكار والمنجزات المطروحة على الساحة السياسية والاقتصادية في مصر الستينيات ، فيهاجمها ، مما قد يمس سمعة الثورة والنظام ، وهو الأمر الذي لم يكن مباحاً أو مرغوباً فيه .

وفي دراسة بعنوان (مصر في الأطياف) للباحث الأمريكي ريموند بيكر ذكر «أن مصر

لم تنجح في انتاج الكم المفروض من الأفلام الرسمية ، التي تستهدف تعبئة الجماهير ، في مجتمع محكوم بنظام ثوري . كنتيجة لعدم الاحساس من جانب الثورة بالحاجة إلى وجود سينما سياسية رسمية . وأرجع ذلك إلى عاملين .
الأول : أن الثورة قامت بفضل تنظيم عسكري ، وليس بفضل ثورة اجتماعية سياسية عارمة .

الثاني : أنها اعتمدت في التنمية على الخارج ، مما جعلها في غير حاجة إلى تجديد الجماهير ، وعن مواجهة التخلف الداخل مواجهة حقيقية ^(١) .

ويبدو مثيراً للدهشة بالطبع اتجاه الدولة في مصر الستينيات إلى انشاء القطاع العام السينمائي ، دون أن يرتبط ذلك في جانب منه بتوظيف السينما المصرية لخدمة النظام ، مع حاجته لذلك . لكن هذا يرتبط بالقطع بالاطار العام الذي سارت عليه الأمور في الدولة ككل ، والذي تميز بافتقار النظرية الواضحة المعالم ، والاعتماد على منهج التجربة والخطأ . فلم تستقر الأمور على سياسة واحدة يتولاها القطاع العام السينمائي تنمو مع نموه بمرور السنوات ، وترتبط بهدف واضح حتى ولو كان خدمة النظام .

كما يرتبط ذلك بافتقار الديمقراطية في التجربة المصرية في الستينيات ، ولم يكن من المتوقع أن يسمح النظام بحيز من الحرية تمارسه المؤسسات الفنية ، في الوقت الذي تفتقده فيه الأبنية السياسية .

وكانت النتيجة أن الدولة لم تنجح في توظيف السينما لخدمة النظام ، ولم تتح في نفس الوقت الفرصة لنمو سينما سياسية بعيدة عنها أو حتى تحت رقابتها .

ثالثاً : ويبقى الجانب الأخير في تجربة التطبيق بالنسبة للقطاع

العام السينمائي في مصر . وهو اتاحة الفرصة لنمو

سينما جيدة ومتطورة فكرياً وفنياً

فهل نجح في ذلك ؟

نجح القطاع العام السينمائي في مصر — رغم تعثر مسيرته — في اتاحة الفرصة مادياً، وموضوعياً لنشأة تيار واع في السينما المصرية ، يختلف في تقاليده عن التقاليد

(1) Baker . Op . Cit.

السائدة في السينما المصرية . ويقصد هنا بالتيار ، أنه كان من حيث عدد المخرجين الذين شاركوا فيه ، وعدد الأفلام التى أنتجت في تلك الفترة وتمثل وجهًا جديدًا للسينما المصرية . كان وجودًا حقيقيًا ملموسًا يمكن لأي مؤرخ سينمائي منصف أن يسجله .

وصحيح أن نماذج فيلمية جيدة دخلت في عداد كلاسيكيات السينما المصرية تم إنتاجها في فترات سابقة عن هذا التاريخ ، لكنها لم تكن تمثل كما مكثفًا في فترة زمنية واحدة ، بل تناثرت على مدار السنوات .

وفي نفس الوقت يجب أن نسجل أن ذلك التيار في السينما المصرية ، لم يكن جديدًا من نوعه ، فلم يتناول أشياء لم تقربها السينما المصرية من قبل ، ولم يتعرض لقرارات العهد الجديد ومنجزاته السياسية والاقتصادية . لكنه انحصر في دائرة (سينما الماضي) التى سادت في الستينيات وذلك لمحاذاة كثيرة سبق التعرض إليها .

« أنتجت السينما المصرية خلال مرحلة القطاع العام ٤١٦ فيلمًا منها ٥٠٪ إنتاج القطاع العام ، و ٤٠٪ القطاع الخاص الممول من القطاع العام و ١٠٪ أنتجها القطاع الخاص الممول من شركات التوزيع العربية في لبنان »^(١).

ومما قدمه القطاع العام تميزت نماذج فيلمية جيدة منها : القاهرة ٣٠ ، الحرام ، الرجل الذى فقد ظله ، القضية ٦٨ ، اللص والكلاب ميرامار ، الأرض ، المتمردون ، يوميات نائب في الأرياف ، جفت الأمطار ، البوسطجى ، شىء من الخوف ، الجبل ، والمومياء وغيرها .

« وقد قدم القطاع العام ١٤ مخرجًا جديدًا للسينما لأول مرة من فئة الشباب ، في مقابل تقديم القطاع الخاص لثلاثة مخرجين جدد من خريجى معهد السينما الذى تخرجت أولى دفعاته عام ١٩٦٣ »^(٢) . وما من شك أن القطاع العام قد أتاح الفرصة لهذه الأجيال الشابة في السينما ، لعمل أفلام كانت يمكن ألا تجد النور لو كانت قد اصطدمت برغبات منتجى القطاع الخاص والموزعين العرب . وفي تلك الحدود الضيقة كانت هناك ثمة نظرة لاعلاء الفكر والقيمة ، وليس فقط لتحقيق الربح .

وفي النهاية يمكن القول ، أن القطاع العام السينمائي في مصر الستينيات قد منى

(١) سمير فريد : مقابلة شخصية بتاريخ ١٧/٣/١٩٨٩ .

(٢) سمير فريد : مقابلة شخصية بتاريخ ١٧/٣/١٩٨٩ .

سمير فريد : السينما الروائية . مرجع سابق .

بخسائر فادحة قدرت بسبعة مليون جنيه ، وهو رقم ضخيم يعكس فشلاً ذريعاً في إدارة مؤسسة لها وجهها الاقتصادي .

أما الوجه الآخر ، وهو الوجه الفني والثقافي فيمكن القول أيضاً أن تلك التجربة لم تكن تجربة مطلقة النجاح أو مطلقة الفشل ، كما يحاول أن يصورها البعض . بل كانت تجربة متعثرة لها وجه مضيء واحد ، متمثل في العائد الثقافي الذي تحقق من جراء وجود ذلك التيار الجاد في السينما المصرية ، والذي أتاح له القطاع العام السينمائي فرصة النمو .

ثالثاً : سينما الخوف والعسكر

هناك عدة نقاط لابد من توضيحها قبل التعرض لسينما الخوف والعسكر ، ذلك أنها تحدد إطاراً لما سيتم تناوله من أفلام ، واتجاهات سينمائية ، وأفكار رئيسية ، تتردد في سينما الستينيات :

نقطة توضيحية أولى : يشكل انتاج الفترة التي تتعرض لها ما يقرب من ستمائة فيلم سينمائي روائي . وقد حكم أمر اختيار وإنتقاء مجموعة الأفلام التي ترد في هذه الدراسة ، منهج استقصائي لسته من ثقافة النقاد السينمائيين المصريين ، واستقراء قامت به المؤلفة لجملة انتاج الفترة .

نقطة توضيحية ثانية : لن يتم التطرق لمستوى الفيلم السينمائي من الناحية الفنية ، ولن يتم التعرض لجمالياته ، أو تناول مفردات لغته السينمائية . ولكن سيقصر فقط على التقاط جانب واحد وهو صلة الفيلم بعناصر البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية لتلك الفترة . أو بمعنى آخر العلاقة بين الفيلم كمنتج فني ، بالأساس المادي الذي أنتجه . وتلك النقطة وأن كانت تشير إلى إقصاء مستوى الفيلم جانباً ، إلا أنها لا تلغى تماماً أخذ هذا المستوى في الاعتبار ، كأحد مؤشرات جديته ووعى صانعيه . كما أن ذلك يسهم في إقصاء العديد من النماذج السينمائية المتردية المستوى ، التي لم يكن في ذهن صانعيها أكثر من

رغبة ترويجها بين الجمهور . واخضاع تلك النماذج للتحليل يمنحها قدرًا من الاهتمام ، والقيمة لا تستحقه في الواقع .

نقطة توضيحية ثالثة : إن السنوات التي وردت مقرونة بالأفلام موضوع هذه الدراسة إنما تشير إلى تاريخ عرضها ، وليس تاريخ إنتاجها ، مع ما لهذا التاريخ الأخير من أهمية خاصة . إذ يكشف تاريخ الانتاج عن علاقة اختيار الموضوع بالواقع الموازي له ، الأمر الذى يجنب التقييم النقدى الكثير من المزالق . وفي الحقيقة أن غياب هذا التوثيق ، يرجع إلى أنه ما من جهة سينمائية واحدة في مصر تملك بيانات ثابتة ومؤكدة عن تواريخ انتاج الأفلام في مصر ، حتى ما يقرب من نهاية الستينيات . وبديهي أنه كلما طالت المدة ما بين تاريخى انتاج وعرض الفيلم السينمائى ، وتضاربت البيانات بشأن انتاجه ، أدى ذلك إلى استنتاجات مخالفة للواقع . وعلى أية حال فإن تأجيل عرض الأفلام ، كان سمة واضحة في السبعينيات ولم تكن كذلك في سنوات الستينيات.

نقطة توضيحية رابعة : إن البحث لن يتعرض للأفلام في تسلسلها التاريخى وفقاً لأسبقية عرضها في دور السينما . ذلك أن الهدف هو مجموعة الأفلام وتحليلها وتصنيفها وبيان ما اذ ما كانت تمثل تيارًا أو اتجاهًا أو مجموعة أعمال فيلمية مفردة ، تكون قد حققت مكانة فنية رغم اختلاف منطلقاتها الفكرية ، أو ترددت بينها أصداء تيمات متشابهة أو متعاكسة . وتحقيق هذا المنهج يكشف عن العلاقة بين الأعمال السينمائية وبين الواقع الذى أفرزها ، بما يسمح بالتقييم سلبًا أو ايجابيًا .

نقطة توضيحية خامسة : يدخل ضمن نطاق أفلام الستينيات الأفلام التى تم عرضها ١٩٧٠ ، اذ هى نتاج للسنوات الأخيرة من الستينيات ،

وفقاً لمناخها الفكرى وأوضاعها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، على أن تبدأ أفلام حقبة السبعينيات منذ عام ١٩٧١ . اذ شهد منتصف عام ١٩٧١ انعطافة حادة مع ما سمي بثورة التصحيح ، والقضاء على مراكز القوى ، ومما خلق في الحياة المصرية ، وفي السينما المصرية ملمحاً جديداً ، ومخالفاً لما سبقه وبداية لحقبة مغايرة .

تلك كانت بعض النقاط التوضيحية ، المتعلقة بالعرض اللاحق للأفلام الروائية لحقبة الستينيات في السينما المصرية ، والتي سيتم العرض لها أولاً تحت عنوان (سينما الخوف وظلال العسكر) في الفصل الثانى من الباب الأول من هذا الكتاب . ثم تحت عنوان (سينما الهزيمة) في الفصل الثالث من الباب الأول . ولا يعنى هذا التقسيم انفصال الفترتين من حيث : ملامح سينما الستينيات بشكل عام ، ولكن وقوع الهزيمة عام ١٩٦٧ أنتج أثراً عميقة في المجتمع المصرى ، في كافة مجالاته ومنها الحياة الثقافية ، مما أضاف ملامح جديدة لم تكن موجودة من قبل في السينما المصرية .

اتخذت السينما المصرية في الستينيات من الماضى اطاراً لها ، ضم معظم انتاج تلك الفترة من الأفلام السينمائية . ومع غياب الديمقراطية ، ووجود زعيم كاريزمى متمثلاً في جمال عبد الناصر . ومع سيادة منهج التجربة والخطأ ، وسيطرة النخبة العسكرية كما سبق التعرض لذلك بالتفصيل ، في الفصل الأول والثانى من الباب الأول - توارى الرأى الآخر إلى الظل ، ولم تؤكد ممارسات النظام الحاجة إليه لإثراء التجربة الثورية أو تقييمها أو اصلاح أى انحراف لها عن المسار .

وفي ظل المناخ المحاصر لحرية التعبير ، برز الخوف ليحتل مكانة واسعة في النفوس ، وكما تلافى معظم فئات الشعب الاصطدام بالنظام ، تلافى السينمائيون تناول الأوضاع الراهنة ، حتى وأن كان هذا التناول لإنجازات جيدة وحقيقية . وحال الخوف ، وقبضة العسكريين الحديدية من ناحية ، وعدم الرغبة الحقيقية في النضال ، وتحمل ثمن المواجهة من جانب السينمائيين من ناحية أخرى ، حال ذلك ما بين السينما والحاضر . وأصبح (عالم الماضى) هو ملجأ الأمان ، سواء كان هذا الماضى هرباً من الحاضر ، أو استدعاء في ذلك الحاضر لتجربة ماضية انتقاداً للنظام أو مما لاة له . وبقدر ثراء الواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى في مصر الستينيات ، بقدر فقر السينما المصرية فيما يتعلق بهذا الواقع .

وفي سينما الستينيات تكررت (تيمات) ، تناولتها أفلام عديدة ، وتناثرت تيمات أخرى ، لم ينتبه إليها سوى فيلم واحد أو فيلمين . وبينما كونت المجموعة الأولى مايشبه الاتجاه أو التيار في السينما المصرية ، مثلت الأخرى مجرد ومضات لأفكار ، مرت خاطفة وسريعة .

في أفلام الستينيات تم تناول (تيمات) متعددة ، ويبدو ارتباط تناولها بتطور سنوات ذلك العقد بشكل واضح . وعلى الرغم من أنها قد توزعت على مدار ما يقرب من عشر سنوات ، إلا أن ذلك التوزيع يشير إلى تركيز بعضها خلال عدة سنوات متقاربة ، ثم انتقال هذا التركيز لتييمات أخرى خلال سنوات أخرى . إلى جانب أنه يبدو كما لو أن نوعاً من النضج قد لحق بتناول هذه التيمات ، ليواكب تطور التجربة المصرية في سنوات الستينيات . فانتقلت الأفكار من المعالجات المباشرة إلى المعالجات المركبة ، ومن القضايا الفردية إلى القضايا العامة ، التي تنصب على الوطن ككل .

في الثلث الأول من الستينيات تكرر تناول الأفلام لتيمة الفقر كمقدمة لاندفاع الفرد نحو السقوط ، والمجتمع نحو الجهل والمرض واللاوعي . في نفس الوقت الذي أعلت فيه الأفلام من قيمة العمل ، خاصة إذا ما ارتبط بالمجموع ولصالحهم ، وكانت الاشارة بالمجتمع الإشتراكي الذي يتيح العمل للجميع ، ويسعى للقضاء على الفقر وتقريب الفوارق بين الطبقات .

ولم تكن السنوات قد انقضت بعد على التجربة المصرية ، في القضاء على العهد الملكي، وتحرير مصر من آخر جندي للاحتلال البريطاني ، وكانت الفرصة متاحة لتناول مفاصل العهد البائد وإدانتها ، وإعلاء قيمة التضحية والفداء ، من أجل الوطن .

وفي الثلث الثاني من الستينيات ومع ظهور نتائج لممارسات النظام . ولسلوك الأفراد في ظل المجتمع الجديد ، ومؤسسات الدولة الجديدة ، كانت إدانة السينما للنماذج الانتهازية التي تمثل الطموح غير المشروع ، والرغبة المحمومة في التسلق الإجتماعي . أو الحصول على امتيازات أدبية ومادية على حساب الآخرين . وكانت الادانة أيضاً لانتشار الرشوة . والفساد ، والسرقه ، ولتخريب القطاع العام من داخله عن طريق بعض العاملين به ، ولجوئهم إلى التحالف مع ممثلي القطاع الخاص في بعض الأحيان لتحقيق ذلك . كان ذلك يدور وأكثر الفئات وعياً وثقلاً في المجتمع . وهم فئة المثقفين تقف موقف المتفرج ، إما عاجزاً عن الحركة الفعالة ، واكتفاء بتنظير الأمور والحديث فيها ، وإما ابتعاداً مقصوداً خوفاً من قبضة النظام، ومنعت قسراً من الحركة،

وأدانت بعض الأفلام تلك النماذج من المثقفين .

وعندما قاربت الستينيات من نهايتها ، وكانت الهزيمة قد وقعت ، أحدثت آثارها في المجتمع المصرى يأسًا وقنوطًا ، ومرارة . كان رد فعل النظام الحاكم الذى أحس بوقع الصدمة على الشعب ، هو أنه قد أتاح نوعًا من الحرية ، أو حيزًا ضيقًا منها لتناول أمور الواقع الحالى ، ورفع شعار النقد الذاتى . وبدأ ذلك (كضوء أخضر) أضاءته الحكومة ، لامتناس الغضب الكامن فى النفوس ، لكنه لم يعكس رغبة حقيقية فى النقد والتغيير ، كما أظهرت ذلك ممارسات النظام فى السنوات التالية للهزيمة . واستجابت السينما لهذا الضوء الأخضر ، فتناولت قضايا المشاركة السياسية للشعب فى أمور الحكم ، وأدانت سلبية التى أدت إلى تفاقم الأمور ، كما تناولت قضايا الديمقراطية ، والديكتاتورية ، بما يصحبها من إجراءات أمنية وبوليسية . وتطرق إلى جدوى وجود منهج فكرى ، يحدد خطوات الطريق إلى المستقبل ، وأدانت افتقاده فى الحياة المصرية . وعندما بدأ امتصاص صدمة الهزيمة ، وتجلي استعداد الشعب والقيادة لاسترداد الكرامة الوطنية . ظهرت تيمة الأرض بما تمثله من معانى متعددة ، كمرادف للقدرة على الصمود والتحدى ، ومواصلة الحياة .

وهكذا مر تناول السينما المصرية (لتيمة مختلفة) بمراحل متعددة ، تشابكت أحيانًا ، وتميزت أحيانًا أخرى ، وكونت جانبًا من السمات الأساسية لسينما الستينيات .

تكرر تناول (الفقر) كمقدمة لسقوط الأفراد تحت وطأة الاحتياج ، أو تحت وطأة ما يرتبط به من جهل ومرض . ولأن المجتمع المصرى فى الستينيات كان يسعى لكسر طوق الفقر الذى أحاط بالكثيرين ، ومثل اختياره للإشتركية أحد الطرق المتاحة لذلك فقد كان السعى لتحقيق الكفاية والعدل أبرز شعارات المجتمع المعلنة . وفى تلك الحدود وجدت السينما المصرية فى فقر الماضى ، طريقًا لإدانة العهد السابق ، وإعلاء شأن الحاضر الذى يسعى للقضاء على هذا الفقر ، وبرغم أن الحاضر كان مازال يحوى الكثير من مظاهر الفقر والاحتياج ، إلا أن عدم القدرة على المساس بالحاضر ، قد دفعت السينما المصرية إلى اختيار الزمن ، والحدث ، والشخصيات الماضية مجالاً للهجوم .

وتمثل أفلام اللص والكلاب ، صراع الأبطال ، فجر يوم جديد ، الحرام ، القاهرة ٣٠ ، السمان والخريف ، جفت الأمطار ، العيب ، الرجل الذى فقد ظله ، المتمردون ، ميرامار ، يوميات نائب فى الأرياف ، زقاق السيد البلطى ، نماذج لتناول تلك التيمة السابقة .

في فيلم اللص والكلاب (١٩٦٢) لكمال الشيخ عن قصة لنجيب محفوظ (نشرها عام ١٩٦١) ، كان الفقر دافعاً لسعيد مهران لأول سرقة في حياته ، توفى أبوه وترك وراءه أبناء كثيرين صغاراً ، وفشل سعيد مهران الشاب الصغير في تلبية احتياجات اخوته ، وخاصة مع مرض أمه وفشله أيضاً في توفير ثمن علاجها . قامت يداه لأول مرة لسرقة ساعة طالب ثرى يعيش في بيت للطلبة ، وكان ذلك هو بداية طريق أن يكون لصاً ، وصادف فقيراً آخر هو رؤوف علوان ، الذى أصبح بعد ذلك صحفياً كبيراً ، وجد عنده تشجيعاً وتبريراً لطريق السرقة كمحاولة لتحقيق العدل بين من يملكون ومن لا يملكون . وفي مجتمع يبرر السرقة للكبار ويدينها إذا ما وقعت من فقراء . وبدافع الاحتياج سقط سعيد مهران ، ومن لص تحول إلى قاتل . ومن قاتل إلى سفاح ، ولم يجد يدًا حانية إلا يد عشيقته له ، فقيرة ، تعيش من بيع جسدها . في نفس الوقت الذى دفع فيه الفقر برؤوف علوان إلى طريق الانتهازية ، ضارباً عرض الحائط بأى تقاليد أخلاقية أو اجتماعية .

ويشير الفيلم بأصابع الاتهام إلى الفقر الذى كان وراء سقوط نماذج الثلاثه (اللص ، والصحفى ، والعشيقة) .

وفي صراع الأبطال (١٩٦٢) للمخرج توفيق صالح ، كان الفقر مع ما صاحبه من جهل ، ومرض ، في الريف المصرى ، مجالاً خصباً لسيادة المعتقدات والتقاليد البالية ، ومبرراً قوياً لضعف مقاومة الفلاحين لسلطة الاقطاع و سطوة أثرياء الريف ، ودفع الفقر بالفلاحين الذين انتشر بينهم مرض سوء التغذية إلى شراء مخلفات معسكر الانجليز المجاور للقرية ، من بقايا الأطعمة ، ومنها ما كان فاسداً ، مما كان سبباً في انتشار وباء الكوليرا في القرية كلها ، وتساقط الفلاحون تحت وطأة الفقر ، وحال الجهل بينهم وبين دفع غائلة الوباء الذى اكتسح الجميع بما فيهم الأثرياء .

وفي الحرام (١٩٦٥) للمخرج هنرى بركات عن قصة يوسف أدريس نشرها عام ١٩٥٩ ، دفع الفقر بعزيزة الفلاحة الفقيرة عاملة التراحيل إلى الموت ، وذلك أثناء محاولتها المستميتة للتخلص من جنين حملت به قسراً . ثم من وليد قتلته خوفاً ، وأرغمها ، عوزها واحتياج زوجها المريض وأولادها الصغار ، على مواصلة العمل تحت أسوأ الظروف حتى تهالكت صحتها . وماتت .

وفي القاهرة ٣٠ (١٩٦٦) للمخرج صلاح أبو سيف عن قصة لنجيب محفوظ نشرت بعنوان (القاهرة الجديدة) (١٩٤٥) ، دفع الفقر بمحجوب عبد الدايم إلى

طريق السقوط الأخلاقي إلى حد الرذيلة ، ولأنه فقير ، ولا يجد احتياجات يومه الأساسية فقد قبل بوظيفة حكومية ، مقابلها أن تكون زوجته عشيقه لأحد رجال الدولة الكبار ، وازداد ترحيبه بتوثيق تلك العلاقة كلما انهالت عليه مزاياها . ولأن زوجته فقيرة وفقد أبوها القدرة على تلبية احتياجات أسرته ، فقد قبلت الفتاة أن تكون موضوعاً لتلك الصفقة ، التي انعقدت وتمت بمباركة الزوج ، والزوجة ، والأب ، والأم ومدير مكتب رجل الدولة وكلهم من الفقراء .

وفي الرجل الذي فقد ظله (١٩٦٨) لكمال الشيخ ، عن قصة لفتحي غانم نشرها عام (١٩٦٩) ، أشار الفيلم إلى الفقر الذي دفع ببطله إلى التطلع للانتقال إلى طبقة أعلى ، حتى ولو كان الثمن هو التسلق والانتهازية والتنكر لقيم الأبوة . وهو نفس الفقر الذي يدفع ببطله الفيلم الفقيرة ، والتي كانت تعمل خادمة إلى السقوط في أحضان شيخ كبير . وجدت في الزواج منه طريقاً للتخلص من الفقر .

وفي عام ١٩٦٨ قدم توفيق صالح فيلم (المتمردون) عن قصة لصالح حافظ نشرها عام (١٩٦٥) ، وأشار الفيلم إلى الفقر الذي بسببه تم تصنيف المرضى في المصحة إلى فريقين ، نالت الفئة الفقيرة منهما أدنى أنواع الرعاية والعلاج ، وحرمت من أبسط الحقوق الإنسانية من جانب الدولة ، التي تولت مهمة علاجهم دون دواء ، أو مأكّل أو ماء . وعندما بدا شخص قادر على انقاذهم تكالب الفقر والجهل ، وأسباب أخرى على إجهاض التجربة .

وفي عام ١٩٦٩ قدم توفيق صالح (يوميات نائب في الأرياف) عن قصة لتوفيق الحكيم نشرها (١٩٣٧) ، دارت أحداثها في الريف المصري في تلك السنة ، حيث ساد الفقر ومعه الجهل والمرض ، مما جعل منه مرتعاً لضرب القانون والإساءة إلى مبدأ العدالة .

اختارت تلك الأفلام ، أن يكون الماضي هو مجالها ، في نفس الوقت الذي ظهرت فيه أفلام أخرى تناولت الفقر في إطار الحاضر .

ففى فجر يوم جديد (١٩٦٥) ليوسف شاهين ، أدى الفقر بالبطل الشاب الطالب بالجامعة إلى الوقوع ، في براثن امرأة عجوز كانت ثرية ، ولم تستطع أن تتنازل عن مظاهر الثراء القديم . ولم ينقذ الشاب من السقوط النهائي سوى بعثة تعليمية مجانية إلى الخارج .

وفي السمان والخريف لحسام مصطفى عام ١٩٦٧ ، عن قصة لنجيب محفوظ

نشرها عام (١٩٦٢) ، سقطت ريرى لتجد لقمة العيش في مجتمع لا يقدم لأحد العون، ومن الفقر أيضًا تزوجت بشيخ مسن ، رحل بعد أشهر من الزواج .

وفي فيلم العيب لجلال الشرقاوى (عام ١٩٦٧) ، عن قصة لنجيب محفوظ نشرها عام (١٩٦٢) ، كانت هناك إدانة لفقر موظفى الحكومة ، الذين دفعهم سوء أحوالهم المالية للسقوط في براثن الرشوة ، والفساد ، والسرقه ، والتي لم ينج منها إلا القليلون منهم .

وفي (ميرamar) لكمال الشيخ عام ١٩٦٩ عن قصة لنجيب محفوظ ، نشرها (عام ١٩٦٧) ، سعت زهرة الخادمة الفقيرة وراء سراب الغنى ، والتخلص من آثار الفقر ورفضت تقرب بائع الجرائد الفقير ، وارتبطت بأحد الشخصيات الفاسدة الطامعة في ثروة الآخرين ، قبل أن تتنبه لخطأ الاختيار .

ومن الرصد التحليلي لمجموعة الأفلام التى تناولت الفقر كموضوع ، يمكن أن نلخص تأثيرها على الإنسان المصرى ، في أن الفقر يقود إلى الانتهازية ، وإلى الاجرام ، وإلى بيع النفس وفقدان حرية الاختيار . وقد يستل من الإنسان آدميته ، ويدفعه إلى السقوط إلى حد الرذيلة ، أو إلى حد الموت .

ولا شك أن التنوع الذى ظهر في هذه المعالجات ، يعكس مدى عمق وتعدد الشروح التى تصيب الإنسان من تأثير الفقر . ولأن الفن تتحدد مهمته في تعميق حالة الوعى بالواقع المحاصر للفرد ، فإن البحث عن صيغة للحد من الفقر ، كوجود يسحق أفراد المجتمع ، كان أمرًا يستلزم العدل الاجتماعى كنوع من الخلاص .

وفي الستينيات لم يكن العهد قد بعد بالثورة ، وبمنازجها الوطنية التى مهدت لها أو قامت بها ، والتى شاركت في محاربة الاستعمار والملكية ورموزها الفاسدة ، وتردد تناول الأفلام (للتضحية والفداء للوطن) . وفي هذا الإطار كان فيلم في بيتنا رجل لبركات عام (١٩٦١) ، عن قصة لإحسان عبد القدوس ، والذى ضحى فيه البطل بحياته فداء لوطنه عندما هاجم معسكرًا للإنجليز ، واشترك قبل ذلك في إغتيال أحد رموز العهد الفاسدة ، وعندما اضطر للإختباء لدى أسرة مصرية تقليدية ، لاصلة بينها وبين عالم السياسة ، خلق وجوده بينهم روحًا جديدة ، كشفت عن البطل الكامن داخل كل مصرى ، إذا ما دفعته حاجة الوطن لذلك .

وفي الناصر صلاح الدين (١٩٦٣) ليوسف شاهين ، كانت الإشارة إلى تضحية العرب مسلمين ومسيحيين ، وكفاحهم من أجل استعادة الأرض وطرد المحتلين ، مهما تساقط منهم من شهداء .

وفي الباب المفتوح (١٩٦٣) لبركات من قصة للدكتورة لطيفة الزيات عام ١٩٦٠ ، اتجه الفيلم إلى إعلاء قدر النماذج الوطنية المرتبطة بقضايا الوطن ، والتي تعلن استعدادها في كل وقت للعمل من أجل حريته وكرامته ، كما عرض الفيلم لفكرة الالتحام بالشعب ، كمخرج حقيقى حتى من الأزمات الخاصة التي تواجه الإنسان .

وفي عام (١٩٦٤) قدم نور الدمرداش ثمن الحرية عن قصة أجنبية (لعمانويل روبليس) ، بعدما أعدها للسينما الأديب نجيب محفوظ . وبها إعلاء كبير لقيمة الوطنية ، وفداء الوطن بالروح ، حيث تعرضت مجموعة غير متجانسة من المصريين رجالاً ونساء للقتل رمياً بالرصاص على يد الحكماء الانجليزى للقاهرة ، عندما تكاتف الجميع لعدم الكشف عن مكان فدائى مصرى ، يناضل لتخليص وطنه من الاحتلال .

وفي القاهرة ٣٠ عرض الفيلم إلى جانب نماذجه الفاسدة ، إلى نماذج وطنية مكافحة ، تتحمل مطاردة السلطات ، وتعقبها للمناوئين لها ، في سبيل الدعوة إلى المبادئ المبشرة بالمجتمع القادم ، وفي الفيلم كان التبشير بمجتمع العدل .

وفي فيلم الرجل الذى فقد ظله ، وإلى جانب نماذج التسلق والانتهازية التي تعرض لها الفيلم أيضاً ، كانت الاشادة بنماذج وطنية اختارت طريق التضحية في سبيل المبادئ ولنصرة الوطن ، وبجانبها تضاءلت الشخصيات التي أدانها الفيلم لسقوطها الأخلاقى .

وفي فيلم كمال الشيخ شروق وغروب عام (١٩٧٠) ، عن قصة لجمال حماد نشرها عام (١٩٦٥) ، كانت الاشارة لعسكريين شرفاء اختاروا الطريق الصعب في الكشف عن مفاسد عهد ما قبل الثورة ، مع احتمال تعرضهم للقبض عليهم في أى وقت ، حتى وصل بهم الأمر إلى منزل رئيس البوليس السياسى ، المتحالف مع السلطات ضد الوطنيين .

وفي الأرض عام (١٩٧٠) ليوسف شاهين ، عن رواية لعبد الرحمن الشرقاوى نشرها عام (١٩٥٢) ، قدم الفيلم نماذج الفلاحين الذين يتمسكون بالأرض تمسكهم بحياتهم ، والمضحكين من أجل عدم ضياعها منهم لصالح قوى الإقطاع ، والتي كانت الأرض بالنسبة لهم مرادفاً للكرامة والعزة الوطنية ، وكانت قطعة الأرض الصغيرة التي يمتلكها كل منهم ، بمثابة الوطن الذى يبذل دماءه من أجله .

وقد دارت الأفلام التي تعرضت لقيمة التضحية والفداء من أجل الوطن كلها

تقريبًا، في إطار سينما الماضي ، وتم ربطها من خلال تلك الأفلام بالكفاح ضد الاستعمار وقوى الاحتلال ، والملك وحاشيته ، وذلك فيما عدا فيلم (السمان والخريف)، الذي أعلّى شأن الانخراط في العمل الوطني ، للكشف عن جوهر الإنسان الحقيقي ، عندما عاد بطله إلى وطنيته الأولى التي فقدتها مع طموحه اللا أخلاقي للمناصب والمغانم، وجاءت الحرب كفرصة لانتشاله من سقوطه .

وفي أفلام الستينيات كانت الفرصة سانحة إلى حد بعيد ، للهجوم على مظاهر فساد ما قبل الثورة . ففي فيلم (في بيتنا رجل) لم يجد البطل سوى طريق العنف للتخلص من عملاء الاستعمار والسرايا . بعد ما تفشى الفساد وأسىء للوطن ، وفي صراع الأبطال ظهرت هيمنة الاقطاع وتحالفه مع نظام الحكم لغير صالح الفلاحين ، حتى ولو أدى الأمر إلى هلاكهم .

وفي فجر يوم جديد ، أدان الفيلم نماذج من الذين تم تأميم أموالهم بعد الثورة ، سواء من ملاك الأرض الزراعية أو أصحاب رءوس الأموال ، وأظهر أوجه فسادهم وانهالهم وحياتهم الفارغة ، التي لا تحمل أى معنى لقيمة أو مبدأ . وأشار إلى امتداد آثار حياتهم السابقة وفسادهم السابق إلى سنوات العهد الجديد .

وفي القاهرة ٣٠ أشار الفيلم إلى السقوط الأخلاقي ، والفساد المستشري في قطاعات مختلفة من مصر الثلاثينيات ، هذا السقوط الذي امتد من الطبقات الغنية إلى الطبقات الفقيرة ، مع اختلاف دوافع كل منهما للاندفاع نحو هذا الطريق ، ورضى كل منهما بدوره في صفقة فاسدة ، عقدها رجل دولة أمسك بكل الخيوط بين يديه .

وفي السمان والخريف كان التعرض لتحالف السراي والاقطاع قبل الثورة ، ضد مصالح مصر الوطنية ، والاشارة إلى تورط الموظفين في قضايا الرشوة والكسب الحرام . وأشار فيلم الرجل الذي فقد ظله إلى فساد الوسط الصحفى ، وتحالفه في الماضي مع السلطة ضد مصالح الأفراد ، وإلى عمليات شراء ذمم الصحفيين سواء كبارهم أو صغارهم .

وفي (المتمردون) مثلت نماذج العهد القديم نماذج فاسدة ، حتى وأن ادعت انخراطها في الأعمال الخيرية لصالح الأيتام والمعوزين ، ومحاولاتها المستميتة للايقاع بالعناصر الشريفة في قبضتها .

وتعرض فيلم يوميات نائب في الأرياف إلى رجال السلطة الذين يمثلونها في الريف . سواء من عناصر تحقيق الأمن أو تحقيق العدل . وأكد عدم قدرتهم الحقيقية ،

وانسياقهم وراء مصالحهم الشخصية ومميزاتهم المادية .

وفي غروب وشروق ، أبرز الفيلم مظاهر الفساد الأخلاقي والاجتماعي المنتشر في الطبقات العليا المتحالفة مع نظام الحكم ، والتي تمثل رموزه في المجتمع . هذا الفساد الذى امتد حتى إلى داخل أسرهم .

ويتضح من استعراض مجموعة الأفلام ، التى تناولت كشف مظاهر الفساد قبل الثورة ، أنها قد أدانت نماذج من جميع الفئات الاجتماعية . الأمر الذى يعكس ضرورة تطهير تلك الفئات .

وفي أفلام الستينيات برزت تيمة (العمل) كطريق وحيد لحياة أفضل ، سواء بالنسبة للأفراد أو بالنسبة للمجتمع ككل . خاصة ذلك النوع من العمل الذى يرتبط بالمجموع ومن أجلهم . ظهر ذلك فى صراع الأبطال ، الذى جعل عمل الطبيب من أجل انقاذ القرية من وباء الكوليرا ، إعلاء لقيمة ارتباط الإنسان بمشاكل مجتمعه ونموذجاً يجب أن يحتذى بالنسبة للآخرين .

وفي الباب المفتوح ، كانت فكرة التحام البطلة التى تعاني من مشاكل شخصية بالشعب ، وبقيضته الكبرى أثناء عدوان ١٩٥٦ ، وتقدمها للعمل وسط المجموع ، هو المخرج الحقيقى من أزمتها الخاصة وإحساسها باللاقيمة . إذ كان العمل الجاد هو الفيصل فى إدراكها وقدرتها على الاختيار بين الرجلين . الرجل الذى لا يؤمن بجدوى العمل ، أو بقيمة المرأة وهو من تمت خطبتها إليه ، والرجل الذى انخرط فى صفوف الشعب ودعاها أن تنضم إليه وهو من أحبته .

وفي فيلم الجبل (١٩٦٥) لخليل شوقى عن قصة فتحى غانم نشرت (١٩٦٥) ، برزت بشكل واضح فكرة إعلاء قيمة العمل ، كطريق وحيد للحصول على القيمة . أو كما ورد فى الفيلم على الكنز ، وأن سواعد الرجال هى الطريق ، أما ماعدا طريق العمل فهو طريق خداع كاذب ، لا يؤدي إلا إلى هوة عميقة من الضياع واللاجدوى . واكتشف سكان الجبل أن جبلهم لا يحوى كنزاً مدفوناً ، وإنما هم الذين يمتلكون بكدهم تلك الثروة .

كان العمل أيضاً فى السمان والخريف ، طريق البطل للكشف عن جوهره الحقيقى ، بعد ما اختفى تحت ركाम تجارب الحياة الفاشلة . العمل فى الحاضر ، ومن أجل المستقبل دون تشبث بأوهام تبددت مع الماضى .

وفي فيلم جفت الأمطار ، كان الطريق الوحيد لمستقبل أفضل لأهل القرية ، هو

الخروج عن حيزها الضيق لأراضى الاستصلاح الجديدة في الصحراء ، تلك الأراضى التى لا تعطى عائداً لها إلا بالعمل الشاق ، والجهد المستمر بين مجموعات متكاتفه من البشر . وبدون العمل ، كان الطريق الوحيد المتاح ، هو العودة إلى القرية القديمة التى ضاقت بأهلها ، ولم يعد رزقها كافياً للجميع .

وفى زقاق السيد البلطى ، طرح الفيلم فكرة التضامن والعمل بين الصيادين كضمان لتحقيق الأحلام والأمانى . خاصة إذا ما ارتبط ذلك بالأخذ بوسائل المستقبل ، التى تمثلت فى المراكب الآلية الضخمة الجديدة ، التى لن تستطيع وسائل الصيد القديمة أن تقف فى مواجهتها .

كما كانت أرض يوسف شاهين إشارة أيضاً إلى جدوى العمل الجماعى ، وجدوى التكتل والوقوف يدا واحدة بين الفلاحين الفقراء ، حماية لأرضهم ، حتى وإن استطاعت قوى القاهرة انتزاعها من بعضهم فى النهاية .

وقد اختلطت تيمة (العمل) بالإشارة إلى جدوى (الطريق الاشتراكى) كاختيار أمثل للمجتمع ، وتحقيق ذلك فى فيلمى السمان والخريف ، وزقاق السيد البلطى وبرز فى فيلم القاهرة ٣٠ ، الذى أشار إلى حلم تحقيق الاشتراكية فى الثلاثينيات فى مصر ، كحل وحيد لمشاكل سوء توزيع الثروة . وجعل ظهور جمال عبد الناصر تنبؤاً بالمستقبل ، الذى سيجد فيه الاطار الثالث الخالى صورة يضيفها إلى صور زعماء مصر السابقين أحمد عرابى وسعد زغلول . وانتهى الفيلم بلافتة تحدد أن تولى (على طه) الشاب الاشتراكى توزيع المنشورات على الناس ، رغم تعقب السلطة له . كان بداية النهاية لعهد موجود ومرفوض .

وفى الحرام الذى عرض لبؤس عمال التراحيل ، وفقير الفلاحين ، وانعدام الرعاية الصحية والاجتماعية لهم ، كانت نهايته مع صوت المعلق الذى يحدد ثورة ٢٣ يولية ، واختيار الحل الاشتراكى ، كمخرج وحيد من سوء أحوال القرية المصرية .

أما فيلم فجر يوم جديد ، فقد كان فيلماً دعائياً لمجتمع الفجر الجديد كما جاء فيه . المجتمع الذى يناقض بالكامل مجتمع ما قبل الثورة ، حيث العلم للجميع وتكافؤ الفرص ، والانجازات الكبرى ، ومعالم القاهرة الحديثة . مجتمع البسطاء السعداء الذين تمتلئ وجوههم بالبشر والحبور والقناعة ، مجتمع المستقبل الذى يرفض الارتداد إلى الماضى ، ومجتمع الشباب الذين على كاهلهم تتركز مهمة بناء مصر . المجتمع الاشتراكى ، الذى يحقق كل تلك القيم السابقة للجميع .

تكرر وجود هذه التيمات فى أفلام الستينيات ، وأن برز تناولها فى أفلام الثلث الأول

منها، ثم اتسع المجال لتناول أفكار أخرى، تنصب على إدانة النماذج الانتهازية المتسلقة، وإدانة السرقة والرشوة والكسب الحرام. وإدانة تخريب القطاع العام خاصة من داخله ومن العاملين فيه.

كانت أبرز نماذج الأفلام، التي تناولت بالنقد والإدانة النماذج الانتهازية، التي تجد في التسلق طريقًا لتحقيق الآمال، وغالبها غير مشروع أفلام: اللص والكلاب، القاهرة ٣٠، الرجل الذي فقد ظله، ميرamar.

ففى فيلم اللص والكلاب، كان رءوف علوان نموذجًا صارخًا للانتهازية، لم يتوانى عن أن يسلك أى طريق، مهما كانت رداءته كى يقفز اجتماعيًا، وبالتالي ماديًا إلى طبقة أعلى. كان يكتب عكس ما يتصرف، ويحضر سعيد مهران على السرقة، ثم يتخلى عنه عندما يسقط، كان رءوف علوان نموذجًا صارخًا للانتهازية المثقف.

أما الرجل الذي فقد ظله، فقد قدم بطله مثالًا للطموح اللاأخلاقي الانتهازي، وجاء كمثقف انتهازي قريب الشبه برءوف علوان اللص والكلاب، وإن كان أشد خطورة ودهاء، دفعت به أخلاقه الانتهازية إلى تحطيم الأب، والأخ، والصديق، والرئيس، واكتسح بذالته، كل من وجد أنه قد يمثل عقبة في طريق اندفاعه.

أما فيلم القاهرة ٣٠، فقد أورد هو الآخر نموذجًا منحطًا لإنتهازية الفقراء. فمحجوب عبد الدايم اختار أكثر الطرق تدنيًا، ليرتفع بنفسه إلى مصاف الأغنياء، وشاركته زوجته، التي مثلت نموذجًا لإنتهازية المرأة الفقيرة المقهورة وغير المتعلمة، القانعة في نفس الوقت بالسقوط كطريق للتسلق الاجتماعي.

أما (ميرamar)، فقد مثل سرحان البحيرى نموذجًا لإنتهازية العاملين الصغار بالسياسة في مصر، في نهاية الستينيات، الذين اتخذوا من العمل السياسى مجالًا للنصب والاحتيال، والتعالى، وإدعاء الأهمية الاجتماعية، ووسيلة للايقاع بالأبرياء.

وبينما أدانت بعض أفلام الستينيات نماذج المثقفين الانتهازيين، أدانت نماذج المثقفين العاجزين، الذين يقولون مالا يفعلون، واكتفوا بالكلمات والشعارات الرنانة وأصبح وجودهم بلا فائدة، تعادل مساحة شعاراتهم المرفوعة.

وكانت أفلام القضية ٦٨، ميرamar، والمتمردون أبرز تلك النماذج ففى القضية ٦٨ تعرض الفيلم لفئات المثقفين من الشباب، الذين يمثلون صغار الموظفين والطلبة، وأورد مناقشاتهم وأحاديثهم المليئة بالوعى، والإحساس بالانتماء، والتعاطف مع تجربة الآخرين. واقتصرت تحركاتهم على إعلان الرفض أحيانًا والتأييد أحيانًا أخرى،

دون تحرك ملموس ، أو ذى جدوى لانقاذ البناء أو المجتمع من الانهيار .

وفى المتمردون ، أورد الفيلم نموذج الطبيب الشاب الطموح ، المحب والمتعاطف مع آلام الآخرين ، من المرضى البؤساء ، وكان مثلهم مريضاً . وعندما امتلك فى يده القدرة على الحركة أظهر عجزه وعدم قدرته ، واكتفى بكلمات وآمال يطرحها . بل وأسلم نفسه للاعياء إلى حد المرض عندما واجهته مشكلة عاطفية خاصة ، يتخلى أثناءها عن كل ما نادى به وسط الجموع التى تنتظره .

وفى ميرامار ، كان منصور نموذجاً لشاب تقدمى ، يرفع الشعارات الاشتراكية البراقة ، ويعجز فى نفس الوقت عن مجابهة سطوة أخيه رجل البوليس ، والتى امتدت إلى حد نقله من مكان عمله دون موافقته . ثم يفشل مرة أخرى فى حياته الخاصة مع من أحبها ، ويعجز عن منعها من الزواج بآخر ، وكان منصور نموذجاً للضعف والتردد والعجز عن الحركة .

وفى أفلام الستينيات ، تتردد تيمة (الرشوة والكسب الحرام خاصة داخل القطاع العام الحكومى) . وتدين تلك الأفلام الأسباب المؤدية لذلك الطريق ، وموظفى القطاع العام المتحالفين مع رموز القطاع الخاص ، لنهب أموال الدولة دون وازع من ضمير ، ضاربين عرض الحائط بكل قيم الأمانة ، والشرف ، وصيانة المال العام . وكانت أفلام (المخربون ، العيب ، ميرامار ، والقضية ١٩٦٨) .

ففى المخربون (١٩٦٧) لكمال الشيخ عن قصة لإبراهيم البعثى ، عرض الفيلم لمهندس شاب فى إحدى شركات القطاع العام للبناء ، يرفض منطق الرشوة ، والسرقه والتهاون فى مواصفات البناء لصالح أحد مقاولى القطاع الخاص ، فتدبر له مكيده للايقاع به بتهمة الرشوة ، لكنه ينتصر فى النهاية لقيم الأمانة والشرف .

وفى العيب ، تتصدى موظفة شابة فقيرة لإغراء المال ، ونهب الشركة الحكومية التى تعمل بها لصالح فئات من القطاع الخاص ، وترفض السقوط ، ومعظم زملائها يدفعونها لنفس الطريق ، الذى سبق واندفعوا إليه هم أنفسهم .

أما فى ميرامار ، فكان سرحان البحيرى صاحب التميز القيادى فى مؤسسته ، نموذجاً للاتجار فى المال العام ، وسرقته . وأثرى سرحان البحيرى من عائد صفقات مشبوهة أشرك فيها عصابة كاملة كونها من موظفى القطاع العام ، الذين يعملون معه .

وفى القضية ٦٨ نهب الممرض أدوية الوحدة العلاجية التى يعمل بها ، وباعها لصالحه ، وحجب المدرس معرفته فى المدرسة المجانية ، وباعها للتلاميذ فى دروس

خصوصية يقبض ثمنها . كما فى المتمردون الذى تكالبت فيه العناصر الفاسدة داخل المصلحة العلاجية لنهب أدوية وأطعمة الفقراء من المرضى .

ومع نهاية الستينيات ، استمر تناول الأفلام لتيّمات سابقة . وظهرت تيّمات جديدة بدأ تركيز الأفلام عليها بشكل واضح مثل (إدانة السلبية ، والاشارة إلى قضية الديمقراطية ، والديكتاتورية وما يصاحبها من بطش وإرهاب . كما كانت تتم الاشارة إلى مسألة وجود أيديولوجية واضحة المعالم لنظام الحكم من عدمه) . وتناولت تلك التيّمات أفلام الرجل الذى فقد ظله ، المتمردون ، ميرامار ، شىء من الخوف ، القضية ٦٨ ، يوميات نائب فى الأرياف .

ففى الرجل الذى فقد ظله ، كان تناول الفيلم لسلبية الشعب تجاه ما يجرى وما يحدث ، كما أن صفة الطيبة التى يتميز بها الشعب المصرى ، كادت تقرب من حد السذاجة ، مما يدفعه فى كثير من الأحيان للانسحاق وراء النماذج السيئة من الرجال مهما بدا من مظاهر فسادها وتلونها . ويرجع ذلك فى جانب منه إلى عدم تميز الشعب بالوعى الكامل الذى يتيح له التفرقة بين الأبيض والأسود ، وإلى سلبيته ، التى لا تدفعه كى يكون مشاركًا فى الأمور العامة . وفى الفيلم تسيد نموذج الصحفى الانتهازى ، الذى استطاع أن يعلى قدره رغم مساوئه ، دون أدنى إحساس بقدرة الشعب على مساءلته أو لفظه .

وفى المتمردون ، كان تناول أيضًا لسبيلة الجموع صاحبة المصلحة الحقيقية فى اصلاح الأحوال ، حتى مع ظهور شخص متفهم لاحتياجاتهم ، وراغب فى الدفاع عنها واستردادها من أيدي مغتصبيها . انصرف المرضى المقهورون عن الأداء الكامل لواجباتهم تجاه ذلك التجمع الجديد ، ولم تتضح لهم قدرة على الصمود والتحدى إلى آخر المدى فانهزم الجميع .

وفى ميرامار كانت الاشارة إلى سلبية الشعب ، وعدم ايجابيته تجاه ما يحدث على كل المستويات ، وعدم تميزه بالإيجابية ، التى تجعله قادرًا على مهمة المواجهة والتقويم والاصلاح ، وقيامه بمهمة التصفيق المستمر لكل الأشخاص ، ولكل العهود وتجاه كل الأحداث .

وفى فيلم شىء من الخوف عام (١٩٦٩) عن قصة لثروت أباطة ، نشرها عام (١٩٦٧) ، أدان الفيلم خضوع الناس ، وخنوعهم ، وعدم قدرتهم أو استعدادهم

للمقاومة ، التى تتطلب التضحية ، وسلبيتهم تجاه الأحداث اللصيقة بهم ، والتى تمسهم بشكل مباشر .

كانت هناك أيضًا فى نهاية الستينيات بداية تناول لمسألة الديمقراطية ، ووجهها الآخر الديكتاتورية ، وما يصحب تلك الأخيرة من بطش وإرهاب .

كان ذلك مع فيلم شىء من الخوف ، الذى تناول ميكائيل صناعه الديكتاتور ، الذى ينمو ويتضخم تحت سمع وبصر الناس ، ثم يهيمن بجبروته ، وبما يحققه من إرهاب ويطش على الجميع . وأدان الفيلم هذا الخوف المستشري فى النفوس ، الذى يمنع الناس من التصدى لمولد الديكتاتور وتضخمه ، وأشار إلى أن الحل هو قهر الخوف والتصدى للظلم .

أما فيلم يوميات نائب فى الأرياف ، فقد تناول تزيف الديمقراطية وأدها منذ بداية الطريق إليها ، وتعرض لحماية رجال الأمن والعدل فى الريف لقيم الديكتاتورية ، وتكريس الهيمنة على الشعب ، ولم يجد الفيلم فى نهايته مكانًا لجثة (قمر) الفتاة التى قتلها اللا عدل ، سوى صندوق الانتخابات وبه البطاقات المزورة باسم الفلاحين ، ومع وأد الديمقراطية يكون الطريق مفتوحًا للديكتاتورية .

أما فيلم ميرامار ، فقد عرض لتخلي الثورة عن معظم القوى الموجودة فى الشارع المصرى ، ومنها ما كان وطنيًا ، وما اتفق فى توجيهه مع أمانى الثورة وأهدافها . وكانت اجراءات النظام فى سجن المناوئين ، أو عزلهم سياسيًا ، التى عرض لها الفيلم تمهيدًا للإنفراد بالسلطة ، ثم ساهمت الاجراءات البوليسية ، وسيطرة عنصر الأمن على النظام فى كبت الحرية ، وتوارى الرأى الآخر إلى الظل .

أما فى القضية ٦٨ فقد أشار الفيلم إلى قضية الديمقراطية ، وفتح النوافذ للأراء كى تتصارع وتنجب ثراء للفكر والوطن ، مجالًا وحيدًا متاحًا للخروج من الأزمة . وأنه بغير ذلك يفقد الواقع حيويته ، وقدرته على الصمود والتحدى .

وفى المتمردون ، تناول الفيلم مسألة التخلي عن المجتمع لصالح الفرد . وأن الناس الذين يمثلون الشعب الحقيقى ، يعيشون فى واد والمسئولون فى واد آخر ، لا يستجيبون إلى شكواه ، ولا يمثلونه التمثيل الحقيقى ، مما يدفعهم دفعًا إلى طريق العنف والتحدى والمقاومة . كما أشار الفيلم إلى اهتمام المسئولين المبالغ فيه بتحقيق عنصر الأمن ، مهما بلغ عنف الاجراءات التى تتخذ لتحقيق ذلك ، كذلك بما يمكن أن تنشره الصحافة ، مهما احتوى ذلك النشر أيضًا من أكاذيب أو تشويه للحقيقة .

وعن عدم امتلاك نظرة واضحة المعالم ، أو رؤية شاملة للواقع تحدد منهجاً للتفكير والتنفيذ ، كان فيلمًا : المتمرّدون ، والقضية ٦٨ .

ففى المتمرّدون ، كانت الإشارة بوضوح إلى مساوئ عدم امتلاك منهج فكرى واضح لمن تؤول إليهم مقدرات الأمور ، وعدم تصوّرهم للمآلح خطة للمستقبل . وعندما استطاع الطبيب ، المريض فى نفس الوقت ، من تجميع المرضى الفقراء للمطالبة بحقوقهم تجاه المسؤولين عن المصحّة ، لم يكن يمتلك صورة كاملة للمآلح المستقبل ، أو حتى لخطواته القادمة فى سبيل تحقيق هذا الهدف ، ففقد التجمع معناه ، وخسرت المقاومة أهم أسلحتها .

أما فى القضية ٦٨ ، فقد ظل الأمر متراوحيًا ما بين حلول متناقضة مطروحة ، يجرى السير على إحداها تارة ، وعلى حل آخر تارة أخرى ، مما أفقد الطريق وضوح الرؤية . هل البدء من جديد أفضل ؟ أم أن عمليات الترميم والإصلاح المؤقت هى الأفضل ؟ هل إصلاح الأساس هو الأجدى ، أم أن الاكتفاء بمعالجة هوامش الأمور يغنى عن الحلول الجذرية ؟ هل الاختيار لفتح النوافذ والأبواب لمختلف التيارات هو الطريق ، أم الحياة خلف ستار حديدى هو صمام الأمان .

ومع ضياع الأرض فى عام ١٩٦٧ ، كان الإحساس العام بالهوان والهزيمة . فى نفس الوقت الذى تصاعدت فيه الروح المعنوية فى قطاعات من الشعب المصرى ، خاصة مع تسرب أنباء حرب الاستنزاف ، وانتصارات الجندى المصرى فى مواجهة الاحتلال الاسرائيلى ، وبدأت قيمة استرداد الأرض كثمن للكرامة الوطنية تعلو فى النفوس . وواكب ذلك فيلم الأرض الذى تناول تيمة التمسك بالأرض وضرورة الدفاع عنها دون انتظار لحلول قادمة من الخارج ، وأن الطريق هو التكتل والتضامن ، والوقوف يداً واحدة . وأعلن أنه لا طائل للشكوى ، أو للكلمات وللشعارات الرنانة دون عمل فعال . كانت تلك هى المعانى المثارة فى الفيلم الذى دار فى إطار ماضى مصر فى الثلاثينيات ، عن قصة لعبد الرحمن الشرقاوى (نشرت عام ١٩٥٢) . وعرض الفيلم عام ١٩٧٠ م .

وفيلم المومياء من الأفلام التى تم تصويرها عام ١٩٦٨ ، وكان معداً للعرض عام ١٩٦٩ ، لكنه لم يعرض بالفعل الا عام ١٩٧٥ ، وبالتالي فإننا يمكننا أن ندرجه تحت قائمة أفلام نهاية الستينيات ، خاصة وأنه يحوى من القيم ما يمس بشكل مباشر هذه الفترة .

فى تلك الفترة كان المرفوع على الساحة المصرية شعارات القومية العربية وكان ينظر

إلى الفرعونية ، أو النزعات المصرية ، على أنها نزعات اقليمية لا يجب التعبير عنها، مع
تبنى النظام لكل ما هو مرتبط بالعرب . في هذه الفترة خرج شادى عبد السلام مخرج
الفيلم كفنن عن هذا الاطار المرسوم ليؤكد الهوية المصرية في مواجهة نظام يتعدها ،
ومؤسسات سياسية لا تطرحها ، وشعب يهتف لما يردده النظام ، ورأى شادى عبد
السلام أن الاحساس بالمصرية ، ضرورة لبقاء الشعب المصرى في مواجهة كل التحديات
التي تريد القضاء عليه ، والتي كانت له دائماً وسائله المصرية في مواجهتها . وبذلك
طرح من خلال فيلمه فكرة الانتماء بمعناها الشامل ، وفكرة الارتباط بالحدود . وأحاط
المخرج ما قدمه من وقائع مصرية بقدر كبير من المهابة والاجلال والوقار . أحاط
بالأقصر وموميات مصر القديمة ، وشباب القبيلة الذين سعوا لحماية تراث الأجداد من
السرقه . وقد ساهم ذلك التقديم للمصرى ، في اذكاء روح الفخر والعزة والترف . وبدا
الفيلم كنداء للمصرى ، بالألا ينسى أنه صاحب تاريخ عريق ، وماضى مشرف ، وأن
شيئاً في أعماق هذا الشعب يصحو دائماً وينتفض رغم أى شيء .

وكانما طرح شادى عبد السلام من خلال فيلمه رؤيته لمعدن الشعب المصرى ،
وتصوره لانتفاضته القادمة لاسترداد الأرض ، والتاريخ ، ومؤكداً قدرته على ذلك .

مما تقدم يتضح أن هناك تيمات تناولتها الأفلام السينمائية الروائية في فترة
الستينيات في مصر ، وأن هذا التناول كان يتكرر عبر عدة أفلام ، وإن تغير مكان
الصدارة للتيمة التي يتناولها كل فيلم سينمائى . بمعنى أن الفيلم السينمائى الواحد
كان من الطبيعى أن يحوى تيمة رئيسية واحدة ، وكان يتطرق أيضاً لتييمات أخرى
ثانوية . هذا إلى جانب أن هناك أفلاماً انفردت وحدها بتناول (تيمة) أساسية أو
رئيسية .

ففى فيلم الناصر صلاح الدين (١٩٦٣) ليوسف شاهين ، (كانت فكرة الزعامة في
الوطن العربى) ، إلى جانب تناول فكرة العروبة ، والوحدة العربية ، واسترجاع الأرض
السليبية ، والتآخى بين المسلمين والمسيحيين العرب ، وكذلك تسامح المسلمين .
وفى ثورة اليمن (١٩٦٦) لعاطف سالم . كان التناول لفكرة (تبرير التدخل
المصرى في اليمن) ، وجاء الفيلم دعائى الطابع ، وفقد مغزاه مع أخطائه الفنية
والموضوعية المتعددة .

وفى جفت الأمطار (١٩٦٧) لسيد عيسى . تناول الفيلم تجربة زراعية جديدة
ارتبطت بعهد ثورة يوليو ، وهى استصلاح أراضي الصحراء وتمليكها للفلاحين وكان

أبرزها مناطق الوادى الجديد ومديرية التحرير ، وتعرض الفيلم (لجدوى انتقال الفلاح) من أرضه ، ونطاقه التقليدى ، إلى نطاق أرحب حيث المستقبل أفضل .

وفى أفلام أخرى تم التعرض إليها من قبل ، تميزت بتييمات كانت هى الرئيسية ، وأعطت ملمحًا خاصًا لكل فيلم منهم ، وإن كان قد تم تناولها بشكل ثانوى فى أفلام أخرى .

كان ذلك على سبيل المثال مع فيلم (شىء من الخوف) الذى تعرض وحده لميكائيزم صناعة وتضخم الديكتاتور .

وفى (التمردون) الذى تناول مسألة افتقاد النظرية والمنهج الفكرى . وفى (القضية ٦٨) الذى تناول التردد مع سياسة التجربة والخطأ . وفى (يوميات نائب فى الأرياف) الذى تعرض لقضية العدالة ، وللديموقراطية .

كانت السمة الغالبة فى أفلام الستينيات - كما سبق التعرض لذلك فى بداية هذا الفصل - أنها دارت فى نطاق الماضى ، وكان تناول (تيماتها) المختلفة فى إطار ذلك الماضى . حتى أنه يمكننا أن نطلق على سينما الستينيات فى مصر بوجه عام (سينما الزمن الماضى) . ومثلّ اللجوء إلى الماضى ضرورة اختلف الدافع إليها . وتمثلت تلك الدوافع فى الرغبة فى الإسقاط على الحاضر ، وغالبًا خوفًا من مواجهته بصراحة ، أو تبرير هذا الحاضر وتشجيع أفكاره السائدة ، أو لمناقشة أوضاع ما زالت ممتدة من الماضى وممتدة آثارها فى الحاضر . أو كان تناول الماضى مجردًا من تلك الدوافع السابقة وراجعًا لاختيار موضوع جذاب ، تدور أحداثه فقط فى زمن تولى .

فى هذا النطاق العام (سينما الزمن الماضى) ، كانت الأفلام التالية :

أفلام الإسقاط على الحاضر :

- صلاح الدين : الذى رأى فى عبد الناصر ، صلاح الدين الأيوبى الجديد ، الذى تزعم العرب ، وسعى للوحدة العربية .
- القاهرة ٣٠ : الذى تعرض لانحراف رجال الدولة ، ولتطاعات الطبقات الدنيا غير المشروعة وغير الأخلاقية .
- المتمردون : وفشل الحكم الثورى فى مهمة العمل والتنفيذ ، بعد الاستيلاء على السلطة .
- الرجل الذى فقد ظله : الذى أشار إلى النماذج الانتهازية ، والتسلق المهنى والاجتماعى .
- يوميات نائب فى الأرياف : الذى تناول موت الديمقراطية ، وفشل القانون فى تحقيق العدل .
- الأرض : الذى تناول القوة الذاتية فى استرداد الأرض ، والاحتفاظ بها ، ولا جدوى انتظار الحلول الخارجية .

أفلام تبرير وجود الحاضر الثورى وتشجيع أفكاره السائدة :

- فى بيتنا رجل : الذى يدين العهد الماضى ، وأجراءات البوليس السياسى ضد العناصر الوطنية . وهو ما قضى عليه العهد الحاضر .
- غروب وشروق : وفساد رجال الحكم ، وكذلك البوليس السياسى ، والتدهور الاجتماعى والأخلاقى فى الماضى .
- ثمن الحرية : والاحتلال الانجليزى الذى انتهى فى عهد الثورة .
- صلاح الدين : والتحمس لفكرة الزعامة ، والعروبة ، والوحدة .
- الباب المفتوح : وتعزيد فكرة مساواة المرأة بالرجل .
- الجبل : واعلاء قيمة العمل والجهد .

- القاهرة ٣٠ : وبه تبشير قديم بمجتمع الاشتراكية الحالى ، وإدانة الفساد ونماذج العهد الماضى .
- السيد البلطى : وتشجيع أفكار التضامن بين العمال ، والتجمع فيما بينهم ، ومستقبل الملكية وجدوى الاشتراكية .
- اللص والكلاب : إدانة الظلم الاجتماعى قبل الثورة ، وإعلاء قيمة الاشتراكية التى تمنع هذا الظلم .
- السمان والخريف : وارتفاع قيمة الانخراط فى العمل الوطنى .

أفلام تناولت أوضاعاً ما زالت ممثلة من الماضى :

- صراع الأبطال : وسوء حال الريف المصرى ، وسيادة الجهل والمعتقدات القديمة .
- البوسطجى : وسيادة الجهل أيضاً والمعتقدات القديمة فى صعيد مصر .
- الباب المفتوح : أوضاع المرأة وقدر ما تتمتع به من استقلالية ما زالت منقوصة .

وكانت هناك أيضاً سينما فى الستينيات زمانها هو (الحاضر) ١

وكان الحاضر فى سينما الستينيات إما :

- ١ - للدعاية للنظام .
- ٢ - أو تناولاً للواقع الاجتماعى ، دون الإشارة بشكل واضح للواقع السياسى والاقتصادى .
- ٣ - أو تناولاً سطحياً لجوانب من ممارسات النظام السياسية والاقتصادية ، إستغلالاً للضوء الأخضر الذى أفرزته الحكومة بعد وقوع الهزيمة . وكانت سينما الضوء الأخضر ، هى أبرز ما أفرزته سينما الهزيمة فى مرحلة الستينيات . وسيتم تناولها داخل إطار اتجاهات سينما الهزيمة .
- ٤ - ثم حاصر سينما الستينيات التجارية الطابع ، التى لا تستهدف سوى الربح المادى .

١- سينما الدعاية للنظام :

وكان أبرز تلك النماذج فيلما : فجر يوم جديد ، وثورة اليمن :

في فجر يوم جديد : أنتج الفيلم القطاع الخاص وليس القطاع العام السينمائي ، وكان الهدف منه كما صرح بذلك منتجوه أنه فيلم للدعاية في الخارج وللمهرجانات الأجنبية . وبه تمت المقابلة بين مجتمع ما قبل الثورة ، وما بعد الثورة. وبينما بالغ الفيلم في الإشارة إلى مساوئ طبقة البرجوازيين القدامى ، رغم مرور ثلاثة عشر عامًا على الثورة ، لم يشر إلى عيب واحد في مجتمع الفجر الجديد ، بل بدا الفيلم كنشرة سياحية عن مصر الجديدة بأحيائها ، ومنجزاتها ، وحتى بسكانها الفقراء السعداء مما أفقد الفيلم مصداقيته .

وفي فيلم ثورة اليمن : وقد تم عرضه عام ١٩٦٦ بعد قيام ثورة اليمن بثلاث سنوات ، وبعد التدخل المصرى هناك بسنتين . وبرغم أن الغرض كان تبرير التدخل المصرى هناك ، إلا أن الفيلم نسى غرضه الدعائى تمامًا ، وتم تركيزه على مفسد الإمام أحمد وابنه الإمام البدر ، ولم يعرض لبؤس الشعب ، ومظاهر تخلفه التى جعلت من الثورة أمرًا حتميًا . لم يطرح الفيلم فكرة أن الثورة لم تكن لتستمر لولا التدخل المصرى ، ولم يبين أو يقنع بوجهة النظر الرسمية ، من أن وجود الجيش المصرى فى اليمن كان واجبًا قومياً ، ولم يتطرق إلى مدى النجاح المصرى فى حماية الثورة . وفشل الفيلم حتى فى مهمته الدعائية. بل وترك انطباعاً لدى المشاهد بعدم جدوى التدخل المصرى فى اليمن ، خاصة وأن تاريخ عرض الفيلم كان مواكباً لأنباء خسائر مصر الجسيمة فى الأرواح والمعدات هناك .

وهكذا فشلت أبرز نماذج السينما الدعائية في مصر الستينيات في القيام بمهمة الدعاية.

٢ - أفلام الواقع الاجتماعي المصري :

وتلك المجموعة كانت تضم أبرز إنتاج السينما المصرية ، وقد تحوى مضموناً سياسياً كامناً أو تقوم بتحليل الواقع الاجتماعي بخلفياته الاقتصادية . وقد ارتبط بتقديرها عدد من المخرجين يمثلون أكثر المخرجين وعياً ، وأقدرهم على صياغة أفكارهم بلغة سينمائية عالية ، وهذه المجموعة تضم أيضاً معظم إنتاج تلك الفترة الذى سبق الإشارة إليه للمخرجين : صلاح أبو سيف ، كمال الشيخ ، يوسف شاهين ، بركات ، توفيق صالح .. وغيرهم . إلى جانب بعض النماذج الأخرى مثل : قنديل أم هاشم لكمال عطية ، الخرساء لحسن الإمام ، الأيدى الناعمة لمحمود ذو الفقار ، النظارة السوداء لحسام الدين مصطفى ، أدهم الشرقاوى لنفس المخرج ، مراتى مدير عام لفطين عبد الوهاب.

٣ - سينما الضوء الأخضر :

وسيتم تناولها لاحقاً داخل اطار اتجاهات سينما الهزيمة .

٤ - سينما الاستهلاك والبحث عن ربح :

ولم تكن تلك السينما في حاجة إلى البحث عن إطار لها ، في الزمن الماضى أو الزمن الحاضر . ولم يشغل ذهن صانعيها أكثر من البحث عن مشترى لها ، كسلعة ، محاطة بكل ما يحقق لها سبل الزواج . وقد حوت تلك المجموعة الكم الأكبر من إنتاج السينما المصرية ، وبقيت المجموعة المواجهة لها في جانب الإنتاج الأقل كما ، والأعلى كيفاً . وتوزعت تلك الأفلام على مدار ما يقرب من عشر سنوات ، من عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٧٠ . وضمت على سبيل المثال أفلام : ما فيش تفاهم ، زوج للإيجار ، جوز مراتى ، الأشقياء الثلاثة ، الفرسان الثلاثة ، المجانين في نعيم ، الحسناء والطلبة ، أنا وهو وهى ، تنابلة السلطان ، خذنى معاك ، حارة السقاين ، شقة الطلبة ، الراجل ده حايجنى ، أشجع رجل في العالم ، ودلال المصرية . ومن مجرد عناوين تلك الأفلام يمكن بسهولة تبين ما تتضمنه .

الفصل الثالث

ظواهر سينما الهزيمة

أولاً : حرب الأيام الستة والسينما

في صباح يوم الاثنين الخامس من يونية عام ١٩٦٧ ، دمرت اسرائيل عن طريق طلعة جوية خاطفة ، معظم الطائرات المصرية في جميع القواعد الجوية وهي جاثمة على الأرض ، وأتلفت ممرات الطائرات بالفجوات العميقة التي أحدثتها القنابل .

« ولأن القائد العام للقوات المسلحة ، المشير عبد الحكيم عامر ، كان في زيارة للجبهة في تلك اللحظات التي أعقبت الهجوم الاسرائيلي الخاطف ، فقد كان من الطبيعي ، والسماء تحمل طائرة صديقة ، أن تتخذ الاجراءات الكفيلة بعدم اعتراض وسائل الدفاع الجوي لهذه الطائرة ، التي كانت تحمل أيضا قائد القوات الجوية ، وكبار المعاونين ، وقائد الجبهة ، وقادة بعض التشكيلات » (١)

وشهدت سيناء ، التي دفعت إليها القيادة العليا بمائة ألف مقاتل مصرى على غير استعداد حقيقى للقتال ، فصول المأساة الكبرى ، والتي كانت الضربة الجوية الاسرائيلية هي البداية ، والنهاية الحقيقية لها ، أو لحرب الأيام الستة ، التي مثلت هزيمة عسكرية مروعة ، إنهار معها الحلم المصرى العظيم ، الذى احتشد في النفوس سنوات طويلة ، وانتكست بعدها كل أوجه الحياة في مصر ، سياسيا واقتصاديا ، واجتماعيا وثقافيا .

وفي التاسع من يونية ، ألقى الرئيس جمال عبد الناصر خطابا ، أعلن فيه تنحيه عن جميع مناصبه . وخرجت مصر كلها في مظاهرات عارمة ، تعلن تشيبتها بالزعيم رغم الهزيمة ، في الوقت الذى لم يكن الشعب فيه قد اكتشف بعد بشاعة الخسارة ، وتراجع عبد الناصر عن التنحي .

(١) الفريق صلاح الدين الحيدى : شاهد على حرب ٦٧ . دار الشروق القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٨٤

ورفض المشير عامر التخلي عن موقعه ، كقائد أعلى للجيش الذى هزمه سوء تقدير وتدبير قاداته ، فعرض عليه جمال عبد الناصر - رغم فداحة أخطاء الهزيمة - منصب نائب رئيس الجمهورية ، فلم يوافق ، بل واعترض على الاجراءات الخاصة باحالة عدد من القادة السابقين إلى التقاعد ، وخطط للعودة مرة أخرى إلى منصبه عن طريق الضغط على عبد الناصر . « وفي السادس عشر من سبتمبر عام ١٩٦٧ ، أذاعت وزارة الارشاد القومى بياناً رسمياً عن اقدم المشير عامر على الانتحار » (١)

وتحت ضغط شعبى ، قدم المسئولون عن أحداث الطيران يوم ٥ يونية إلى المحكمة العسكرية العليا ، التى أصدرت أحكامها فى العشرين من فبراير عام ١٩٦٨ . وقد بلغ من تهاون الأحكام ، « أن أقصى عقوبة وقعت كانت على الفريق أول طيار متقاعد محمد صدقى محمود - قائد القوات الجوية فى يونية - وكانت خمسة عشر عاماً سجنًا » (٢) . ثم تراوحت الأحكام بعد ذلك هيئة خفيفة لاتعكس على الاطلاق بشاعة الجرم الذى حاق بمصر من جراء تهاون العسكريين .

« واندلعت مظاهرات الطلبة احتجاجاً على الأحكام الهزيلة فى القضية ، وخرجوا عن نطاق الحرم الجامعى إلى شوارع مدينة القاهرة ، وانضم إليهم أعداد غفيرة من العمال الذين قاموا بمظاهرة سابقة فى حلوان ، وتصدت لها الشرطة ، ووصلت أنباء إصاباتهم واعتقالاتهم إلى الجامعة ، ثم بدأت تتوالى مظاهرات الجامعات المصرية ، حتى أصدر وزير الداخلية قراراً بمنع المظاهرات وإغلاق الجامعات » (٣)

« كانت هذه المظاهرات التى انفجرت ، الأولى من نوعها فى مصر منذ مارس ١٩٥٤ ، وكانت بمثابة أول اعتراض واضح يأتى من الشارع ، وأول سلوك ديموقراطى حقيقى يأتى من الناس » (٤) .

« وعند منتصف ليلة ٢٦ فبراير ، وبعد اجتماع استمر ست ساعات لمجلس الوزراء برئاسة الرئيس جمال عبد الناصر ، تقرر إلغاء المحاكمة ، وإحالة القضية إلى

(١) جريدة الأهرام بتاريخ ١٧ / ٩ / ١٩٦٧ .

(٢) جريدة الأهرام بتاريخ ٢١ / ٢ / ١٩٦٨ .

(٣) جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ / ٢ / ١٩٦٨ .

(٤) عادل حمودة : الهجرة إلى العنف . التطرف الدينى من هزيمة يونية إلى اغتيال أكتوبر ، الطبعة ، القاهرة ، سينا للنشر ، سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ١٠٧ .

أنور السادات ، البحث عن الذات ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، المكتب المصرى الحديث ، أبريل ١٩٧٨ ، ص .

محكمة عسكرية عليا أخرى ، لأن الفريق محمد فوزى وزير الحربية - حسب الرواية الرسمية - لم يكن قد صدق على الأحكام ^(١) . وكانت هذه أيضا هى أول بادرة للنظام منذ ثورة ٢٣ يوليو ، فى الخضوع لمطلب شعبى تحسبا للنتائج .

وتوالى التحقيقات ، التى شملت كذلك قضايا محاولة الاستيلاء على القيادة العليا للقوات المسلحة ، وانحرافات جهاز المخابرات العامة عن مهمته الأصلية ، والتعذيب . ومع تلك المحاكمات ، وما تسرب من تفاصيلها للشعب ، لم يبق وجه الثورة ناصعا كما كان فى أذهان الكثيرين . وبدأت الأقنعة تتساقط عن ممارسات ، ووجوه ، وشعارات نالها الكثير من القبح والادانة .

وتنبه جمال عبد الناصر ، الذى كانت الهزيمة - رغم تمسك الشعب ببقائه - أكبر من قدرته على الصمود ، وأقوى عوامل انكساره كزعيم ، بعد انفصال سوريا ، ومأزق اليمن ، تنبه لضرورة رفع شعار التغيير .

وصدر بيان ٣٠ مارس عام ١٩٦٨ ، وطرح للاستفتاء الشعبى « ووردت به لأول مرة أفكار تصفية مراكز القوى ، وانحرافات المرحلة السابقة ، التى على نظامنا الثورى مسئولية تحملها بأمانة وشجاعة ، وضرورة النقد والنقد الذاتى ، وإعادة تشكيل الاتحاد الاشتراكى العربى من القاعدة إلى القمة ، وإعداد مشروع الدستور ، وتقرير مدى دستورية القوانين » ^(٢) .

وبدأ البرنامج ، كمحاولة للاستجابة للأمال العريضة للجماهير التى قهرتها الهزيمة ، وذلك بمجموعة من التغييرات ، بدأت بإعادة تشكيل الوزارة ، وشملت بعض قيادات الانتاج ، والسلك الدبلوماسى ، والمحافظين ، ورؤساء المدن . لكنها بقيت فى إطار تغيير الأشخاص ، وليس تغيير المناخ العام للعمل ، وظلت فى إطار ضيق لم تستهدفه الجماهير ، وفى الإطار العام لنفس الوجوه القديمة .

وجمع عبد الناصر أطراف السلطة بين يديه (الاتحاد الاشتراكى ، الجيش ، الوزارة ، رئاسة الجمهورية) ، ولم يتم تعيين نائب لرئيس الجمهورية حتى ديسمبر عام ١٩٦٩ ، مما أثار الاستياء للإستمرار فى تركيز السلطة . كما فشلت لجان المواطنين من أجل المعركة ، فى تهيئة المواطنين بجدية الانخراط فى المقاومة الشعبية ، وبقي الاتحاد الاشتراكى على سلبيته ، تجاه الأحداث التى تمر بها البلاد .

(١) عادل حمودة ، مرجع سابق ، ص ١١٣ .

(٢) برنامج ٣٠ مارس ، وزارة الإعلام ، هيئة الاستعلامات ، ١٩٧٢ .

كانت تلك ، بعض الملامح الرئيسية للحياة في مصر ، في الأشهر التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧ . فأين كانت منها الحياة الثقافية وبالتحديد في جانبها السينمائي ؟
في هذه السنة أنتجت السينما المصرية ثلاثة وثلاثين فيلماً ، من بينها ثمانية أفلام عن مشاكل المراهقين والمراهقات ، وهى أفلام : بنت شقية لحسام الدين مصطفى ، وبيت الطالبات لأحمد ضياء الدين ، ونورا لمحمود ذو الفقار وشقة الطلبة لطلبة رضوان ، واللقاء الثانى لحسن الصيفى . ومعسكر البنات لخليل شوقي ، وأجازة صيف لسعد عرفة ، وشباب مجنون لنيازى مصطفى . ثم ثمانية أفلام أخرى عن مشاكل زوجية وعاطفية وهى أفلام : العريس الثانى لحسن الصيفى والراجل ده حايجننى ، وغراميات مجنون لزهير بكير ، والليالى الطويلة لأحمد ضياء الدين ، وعندما نحب لفطين عبد الوهاب ، وأجازة غرام لمحمود ذو الفقار ، وكرامة زوجتى لفطين عبد الوهاب ، والنصف الآخر لأحمد بدرخان . وتلك الأفلام السابقة تمثل نحو نصف كمية الأفلام المنتجة عام ١٩٦٧ .

كانت هناك أيضاً ستة أفلام ، تدور موضوعاتها عن الحياة العاطفية لفنانين وفنانات ، وتمثل حوالى ١٨ ٪ من الإنتاج الكلى ، وهى أفلام : غرام فى الكرنك لعلى رضا ، ومعبودة الجماهير لحلمى رفلة ، وشاطئ المرح لحسام الدين مصطفى ، والقبلة الأخيرة لمحمود ذو الفقار ، وغازية من سنياط لسيد زيادة ، وخروج من الجنة لمحمود ذو الفقار . ثم أربعة أفلام عن مغامرات بوليسية وتمثل ١٢ ٪ من النسبة الكلية وهى أفلام : أخطر رجل فى العامل لنيازى مصطفى ، والمخربون لكمال الشيخ (وهو أفضل أفلام السنة) ، والدخيل لنور الدمرداش ، وشنطة حمزة لحسن الصيفى .

تلك كانت سينما عام النكسة ، التى بدت موضوعاتها غائبة تماماً عن مفردات الواقع المصرى . وبجانبها ظهرت دلائل فشل سينما الإنتاج المشترك مع شركة كوبروفيلم ، التى استغلت عن طريقها الآثار الفرعونية المصرية ، كمادة للتجارة فى أفلام فاشلة ، وانحسر السوق العربى إلى أبعد مدى ، وأصبحت أفلام حرف (ب) مجرد رشاوى للسينمائيين المصريين للعمل ، ولعدم الهروب إلى لبنان .

عرضت تلك الأفلام أثناء عام ١٩٦٧ ، وبالتالى كانت فى مجموعها نتاجاً لعام سابق ١٩٦٦ ، وهو نفس العام الذى تم فيه انفصال وزارة الثقافة عن وزارة الإعلام ، ومع تغيير نهج السياسة الثقافية ، وقيادات وزارة الثقافة ، كان مقدراً للمجال السينمائي عام ١٩٦٧ أن يتم افساح المجال فيه للإنتاج الخاص ، وفقاً لما تضعه هيئة السينما من

خطط سنوية ، وأن تكون له الغلبة في الإنتاج تحت هذه الشروط . على أن يقوم القطاع العام السينمائي بالتخصص في الأفلام التسجيلية ، والثقافية ، وأفلام الأطفال ، مع القليل من الأفلام الروائية الكبرى . وانقلبت موازين هذه السياسة رأسا على عقب مع وقوع الهزيمة - كما أسلفنا - وبدأ البحث عن المضمون الإنساني ، وقيم البطولة والفداء ، كى تكون موضوعات لأفلام تسهم في أعداد المواطنين ، لسنوات الصمود القادمة .

ومرة أخرى تنقلب موازين وزارة الثقافة في مجال الفيلم السينمائي ، حينما يكون ضمان مورد رزق دائم للعاملين بمجال السينما هو الهدف .

وحتى في ذلك الإطار ، صعدت احتياجات جديدة ارتبطت بانتهاء الحالة المعنوية للشعب ، وبحدوث حالة من الاكتئاب الجماعى . « ومع المثقفين بشكل خاص تبدأ سنوات مريرة من أدب لوم الذات ، ونصب كل مثقف محكمة لنفسه في سطور إنتاجه ، وتصاعد الإحساس بالمهانة ، والخيانة ، وتزايدت الحاجة إلى من يملك شجاعة مواجهة الذات .

وعلى المستوى الشخصى في أوساط المثقفين أيضا ، تنتشر الإنهيارات العصبية ، والنفسية ، وتتداخل التهيؤات ، وفي عمليات الإسقاط النفسى يتلوث الجميع » (١) .
« وكان من الطبيعى أن تتأثر ألوان الإبداع الفكرى والفنى تأثرا كبيرا بوقوع النكسة إلى حد زعزعة الحياة الثقافية ، والمنطلقات الثقافية المستقرة » (٢) .

وظهر اتجاه في المجال السينمائي . هدفه الحقيقى معاونة الجماهير على تحمل مآسى الهزيمة ، ووقعها القاسى على النفس ، بأعمال سينمائية تحقق التسلية وتثير الإبتسامة ، وتلهى الناس على الواقع الأليم الذى يعيشونه . واستغلت السينما المصرية ذلك بالأساليب التى درجت عليها السينما التجارية ، باحثة فقط عن الربح المادى ، عن طريق أفلام متردية القيمة ، وموجة من أفلام الكوميديا الهابطة . وفي قمة الإحساس بالهزيمة والكآبة ظهرت نماذج أفلام (خلى بالك من زوزو) لحسن الإمام ، و (أبى فوق الشجرة) لحسين كمال . وهى أفلام غنائية ، راقصة ، مبهجة تطرح قيما مرفوضة ، وتهدف إلى أن تبقى أعصاب الجمهور دائما في حالة استرخاء .

(١) صلاح عيسى . مثقفون وعسكر . مرجع سابق ، ص ٥٠٤

(٢) نعمان عاشور . المسرح والسياسة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٦٧

لكن ملامح ثقافة جديدة تحاول بحث أسباب الهزيمة ، وتتلمس محاولات الخلاص، بدأت في الظهور وسط الحطام ، وبدأت معها الدعوة لمراجعة كل شيء .
في هذا الإطار ظهرت سينما هامشية ، تحاول أن تكون جادة ، وأن تقدم فنا يحترم عقل المشاهد ، ويسعى إلى امتاعه فنيا ، ويدعوه إلى القيم النبيلة . في نفس الوقت الذي سعت فيه تلك السينما الجديدة ، إلى التصدي للعناصر الإنهزامية التي تجتر أحزان الماضي ، داعية إلى توجيه الأنظار إلى المستقبل .

كانت تلك هي دعوة (جماعة السينما الجديدة) التي تكونت عام ١٩٦٨ ، « وكانت أول جماعة تسعى إلى تحديد أهدافها ، ونوع السينما التي تعمل على تقديمها ، كما تحدد ذلك في بيانها التأسيسي الذي جاء به : إن الذي نريده هو سينما مصرية ، سينما تتعمق حركة المجتمع المصري ، وتحلل علاقاته الجديدة ، وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات » (١).

ضمت هذه الجماعة مجموعة من الشبان السينمائيين ، المتحمسين لسينما جديدة الشكل والمضمون ، جمع بينهم الإحساس المر بالهزيمة ، ومعاناة البطالة بعد تخرج بعضهم من المعهد العالي للسينما وبقائه بلا عمل ، وكذلك أمل كسر تقاليد السينما القديمة . لكنها وقعت في مأزق اقتصادي ، بعد أن ابتكرت نظام المشاركة مع القطاع العام السينمائي ، واستطاعت إنتاج فيلمين فقط بهذه الطريقة ، وهما أغنية على الممر إخراج على عبد الرزاق ، وظلال على الجانب الآخر إخراج غالب شعث ١٩٧١ . ثم ألغت المؤسسة نظام المشاركة ، فلم تتمكن الجماعة من مواصلة الإنتاج ، وأتهمت أفلامها بعدم القدرة على التوزيع وبالتالي عدم قابليتها للتسويق ، وتأخر عرض فيلمها الثاني (ظلال على الجانب الآخر) لمدة ثلاث سنوات كاملة .

ولدت جماعة السينما الجديدة ، في وجود القطاع العام السينمائي في مصر ، في نهاية الستينيات ، لكن القطاع العام لم يرق بعملية تبنى ورعاية لتلك الحركة السينمائية الشابة . وتركها تنتهي بعد تجارب محدودة لها ، مما يعتبر إهانة لذلك القطاع . ولمدى جديته ، وجدية القائمين عليه في رعاية السينما في مصر .

وفي نفس المسار « وصلت تجربة السينمائيين التسجيليين الشبان إلى طريق مسدود ، حيث انحصرت تجمعاتهم في انتظار ما يسندهم القطاع العام في السينما لهم ، ليقوموا

(١) محمد القليوبى : السينما الأفريقية والعربية ، مرجع سابق ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

بتنفيذه كفقرات في بعض المجالات السينمائية ، أو بعض الأفلام الدعائية » (١) .
ويبدو أن الشعارات التي رفعتها الدولة في ذلك الوقت ، عن ضرورة الصمود والتصدى ، وإزالة آثار العدوان ، ومصر أولا وقبل كل شيء ، قد جعلت الدولة تلتفت إلى مشاكل الإعداد للأخذ بالثأر من الهزيمة ، وساهمت في انصرافها عن مشكلات كثيرة وقضايا اعتبرت لها ليست في منزلة الأولويات بالنسبة للوطن في ذلك الوقت ، وكان منها تلك النشاطات الفكرية والفنية ، مع تحميله تلك النظرة الضيقة من سوء التقدير .

وأصابته النكسة أيضا قطاع الرقابة السينمائية ، « فانتكس الاتجاه التحرري الذي صاحب تعيين قيادات جديدة لقطاعات الثقافة المختلفة ، ومنهم مدير الرقابة ، لصالح التيار الذي نما بعد الهزيمة ، ووجد فيها عقاباً من الله ، لوجود أشياء مخالفة للدين وللتقاليد في مجال الفنون . وتمت الاستجابة لذلك التيار ، خاصة مع تولى وزير الثقافة عن أقطاب وزارته ، المتمثلين في القيادات الجديدة ، باعتبارهم من رموز الهزيمة . وقد قوى هذا التيار بعد ذلك ، وواكب وقتها الاشارات الأولى لانطلاق الاتجاهات الدينية المتطرفة في السبعينيات » (٢) .

وظهر التخبط في منع وإجازة الأفلام الأجنبية ، خاصة الأمريكية منها ، وصدر قرار لجنة التنسيق بوزارة الثقافة ، بمنع الأفلام القادمة من أمريكا ، باعتبار تلك الأخيرة متواطئة مع إسرائيل في عدوانها على العرب . واستمر المنع ثلاثة أشهر ، ثم « صدر الأمر من القيادة العليا بإجازة عرضه دون الإعلان عن ذلك بشكل رسمي » (٣) .

تعرضت الدولة في مصر (لاختبار مكانة) مع هزيمة عام ١٩٦٧ ، فشلت في إثبات قدرتها على اجتيازه ، بل ومثل زلزلة عنيفة في صورتها في الوجدان المصري والعربي والعالمي ، رغم بقاء النظام الحاكم ورمزه عبد الناصر . وقد شعرت الأجهزة السياسية والأمنية ، بخطورة غليان الشعب ، وثورته الكامنة ، فأظهرت السلطة بصيصا من (الضوء الأخضر) لامكانية الانتقاد والمساءلة ، والتعرض لمحرمت سابقة في مجال الإبداعات الفنية ، وكانت تلك الإشارة موجهة أيضا للسينما .

لكن تراث المنع السابق ، والحجر على حرية الفكر والإبداع ، حال دون استغلال السينمائيين لذلك الضوء الأخضر ، كما ساهم في ذلك أيضا ، عدم الثقة المتبادلة ما

(١) أحمد رأفت بهجت : مقابلة شخصية بتاريخ ٤ / ٢ / ١٩٨٩ .

(٢) مصطفى درويش : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

(٣) مصطفى درويش : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

بين الفنانين والدولة في مجال ما هو مباح التعرض إليه من عدمه ، وعدم تأكد كل منهم من صدق نوايا الآخر في هذا المجال .

كما شارك تردد سياسة التجربة والخطأ ، التي تنتهجها الحكومة في شتى المجالات ، في عدم اقتناع السينمائيين الجادين باحتمالات المستقبل غير المستقر وبالتالي غير الأمن . وانعكس التلويح بذلك الضوء الأخضر في تجارب سينمائية محدودة تحت رقابة السلطة وبإذنها .

وبقيت الهزيمة العسكرية المصرية لعام ١٩٦٧ ، في منأى عن تناول سينما الستينيات . فلم يكن أحد يجرؤ على الاقتراب من عمق الجرح القومى النازف حتى انتصار أكتوبر ١٩٧٣ ، كما لم يكن النظام في الستينيات صانع هذا الجرح ليسمح بذلك .

قبل أقل من شهر بعد حرب يونيو ١٩٦٧ ، وفي خضم الإحساس بالانكسار ، بدأت تعلو روح المقاومة المصرية من جديد . وفوجئت القوات الإسرائيلية المحتلة لسيناء بموقعة (رأس العش) في الأول من يوليو عام ١٩٦٧ ، بعد أن كانت قد اقتنعت في حرب الأيام الستة الخاطفة باستحالة أن تقوم للمصريين قائمة . ■ في تلك الموقعة تصدت قوة مدرعات ، وقوة صاعقة صغيرة مصرية ، لقوات هائلة إسرائيلية تفوقها عدداً ، وإستردت شريطاً طوله سبعة عشر كيلو متراً .

ثم تتالت الاشتباكات بين القوات المصرية والإسرائيلية ، وبدأت اشتباكات محدودة أيام ١٤ ، ١٥ يوليو ، حيث تمكنت القوات المصرية من اسقاط طائرات إسرائيلية فوق الجبهة في مواجهة غير متوقعة . وفي الحادى والعشرين من أكتوبر دمرت البحرية المصرية المدمرة الإسرائيلية (إيلات) ■ (١) ، وكانت من أكبر المدمرات الإسرائيلية وقتها قدرة وكفاءة . مما أفزع الإسرائيليين والأمريكيين على حد سواء ، وأبرز قدرة مصرية مازالت قائمة على مواجهة العدو .

« وفي شهر سبتمبر عام ١٩٦٨ ، أعلنت مصر عن سياستها الحربية الجديدة ، التي عرفت باسم الدفاع الوقائى ، وأنها لن تسمح لإسرائيل أن تحول خطوط المواجهة إلى خطوط للبقاء ، تقوم بتحسينها وحشد القوات فيها ، وتثبيت أقدامها فوقها » (٢) .

■ ومع صحو المقاومة المصرية ، فشل رجال الاستراتيجية الإسرائيلية في معرفة

(١) الفريق محمد فوزى : ملف حرب الاستنزاف ■ حديث لجريدة القبس بتاريخ ١٥ / ٢ / ١٩٩٠

(٢) الفريق محمد على فهمى : القوة الرابعة ، تاريخ الدفاع الجوى المصرى . مرجع سابق ، ص ١٠٦

سحر زعامة عبد الناصر ، وقوة الروح القومية ، وقدرة المصريين التاريخية على استيعاب الهزيمة وامتصاصها » (١) .

وتمادت إسرائيل في هجماتها داخل الأجواء المصرية ، فأغارت على مصنع في أبي زعبل حيث محطات الإرسال للإذاعة ، وعلى مدرسة بحر البقر . وسقط في هذه الغارات عدد كبير من الضحايا .

وكانت تلك المواجهات بداية لحرب الاستنزاف كما أطلقت عليها إسرائيل وقد خسرت من جرائها ألفين وخمسمائة جندي فيما يقرب من ثلاث سنوات ، استطاعت خلالها القوات المسلحة المصرية ، أن تستعيد توازنها من جديد ، في أول مواجهة حقيقية بين الجندي الإسرائيلي ، والتي لم تتحقق في حرب عام ١٩٦٧ . وقد أقامت إسرائيل بسببها خط بارليف ، كعمل وقائي لحماية جنودها في عمق سيناء ، ومنع المصريين من الاقتراب من القناة كحد فاصل بين الجيشين . في نفس الوقت الذي تمكنت فيه مصر ، من تثبيت وإقامة مواقع الصواريخ الجديدة ، تحت ضغط ظروف قاسية وغارات عنيفة ، وسقط أكثر من أربعة آلاف عامل مصري كانوا يقيمون دشم الصواريخ ، تعصف بهم الغارات كل يوم ، لكنهم يعودون للعمل بلا خوف أو تردد .

« وفي صباح يوم ٣٠ يونية ١٩٧٠ ، فوجئت الطائرات الإسرائيلية المغيرة بالصواريخ المصرية ، وتكبد السلاح الجوي الإسرائيلي خسائر فادحة ، ولم ترد القيادة الإسرائيلية أن تصدق أن حائط الصواريخ قد أصبح حقيقة واقعة ... وفي الساعات القليلة التي سبقت وقف إطلاق النار ، مع الدقيقة الأولى من الثامن من أغسطس ١٩٧٠ ، تمكنت قوات الدفاع الجوي فيما يشبه المعجزة ، من استكمال حائط الصواريخ على الصورة النهائية له ، والتي كان مخططا الوصول إليها في شهور عديدة » (٢) .

دارت حرب الاستنزاف على جبهة القتال ، ولأن القيادة العسكرية أرادت الاحتفاظ بتفاصيلها سرية لدواعي الأمن ، ولضمان جودة الإنجاز ، وجدية الاستعداد ، فقد بقيت (الجبهة) بالنسبة للمواطن المصري في المدن ، والقرى البعيدة بمثابة منطقة محرمة ، لكن بطولات القادة والضباط والجنود هناك ، لم تبق بعيدة عن العمق المصري ، وتناثرت أنباء استشهاد الكثيرين ، وتعرض بعضهم للإصابة والأسر .

(١) أحمد حمروش : خريف عبد الناصر، قصة ثورة ٢٣ يوليو، الجزء الرابع ، مرجع سابق ص ٢٨٢ .

(٢) الفريق محمد على فهمي : مرجع سابق ، انظر من ص ١٢٣ إلى ١٢٨ .

ومرة أخرى يسجل القطاع العام السينمائي أحد أخطائه الفادحة . قلم يستطع أن يحقق سياسة إنتاج الأفلام الإنسانية ، التى تعلو قيم البطولة والفداء . وتعد الشعب لسنوات الصمود القادمة ، استعدادا لملاقاة العدو ، وهى السياسة التى كان مقررا تنفيذها بعد الهزيمة مباشرة . ولم يستطع مرة أخرى وهو الجهة السينمائية الحكومية ، أن يقتنص من تفاصيل حرب الاستنزاف بطولات حقيقية ، أو أن يدعم الشعب فى تلك الفترة الحرجة من حياته ، بأفلام تواكب ما بدأه بالفعل جنوده على الجبهة . وبقيت السينما المصرية فى معزل عن ميدان القتال ، ولم تشهد السينما المصرية كما شهدت سينمات أخرى فى العالم ، فى الدول التى تعرضت لظروف أو حروب مشابهة ، لم تشهد موجة أو تيار لسينما الحرب . أو بمعنى آخر سينما المساهمة فى إعداد المواطنين لتحمل مرحلة المواجهة مع العدو ، ولم يدل فيلم واحد فى تلك المرحلة من تاريخ مصر ، على أن هناك فى مكان ما من هذا الوطن معركة تدور .

فى تلك الفترة تضافرت عوامل متعددة ، كى تدفع بأعداد من المصريين للهجرة من مصر إلى الخارج ، بعدما سجل التاريخ القديم والحديث فى مصر تمسك المصريين بالبقاء على أرضهم ، كسمة مصرية أصيلة . كانت تلك العوامل هى النكسة ، وما سببته من يأس وقنوط . خاصة فى أوساط الشباب الذين كانوا من أكثر الفئات فى المجتمع إحساسا بالهزيمة ، ومعظمهم أبناء ثورة يوليو ، الذين أفاقوا على الواقع المر الذى ناقض كل تصوراتهم عن مجتمع مصر الثورة . كما ساهمت رؤيتهم الواقعية لعدم تطبيق شعار التغيير ، الذى رفعه نظام الحكم بعد النكسة ، ونكوص المسئولين عن اتخاذ خطوات ، فى إطار ذلك التغيير ، كانوا قد أعلنوا عنها من قبل ، وعدم ثقتهم فى الشعارات الجديدة التى رفعت ، وأصبحت ككلمات تتطاير بلا معنى فى الهواء ، وعدم إحساسهم الحقيقى ، ومعرفتهم فى نفس الوقت ، بأن عملا حاسما وجديدا يدور على الجبهة ، فى استعداد حقيقى للقتال . ساهمت كل تلك العوامل ، فى بداية نشأة ظاهرة جديدة على المجتمع المصرى فى أعقاب النكسة ، وهى ظاهرة الهجرة . لكنه حتى ذلك الوقت ، كانت الهجرة هى (هجرة دائمة) إلى أمريكا ، وكندا ، وبعض دول أوروبا الغربية . ولم تكن بعد قد بدأت ظاهرة الهجرة المؤقتة ، إلى دول النفط التى شهدتها مرحلة السبعينيات .

« وسجلت أعوام ١٩٦٨ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ أعلى نسبة هجرة للمصريين إلى الخارج ، وكان عام ١٩٦٩ بالتحديد هو أعلى تلك النسب ، وبينما كان المسيحيون فى مصر » هم

أكثر الفئات رغبة في الهجرة إلى دول الغرب ، فلم يفرق ذلك العام (١٩٦٩) بين المصريين المسلمين والمسيحيين ، في الرغبة في الرحيل عن مصر » ^(١) ، « ووصلت نسبة تصاريح الهجرة خلال السنوات الخمس (١٩٦٧ / ١٩٧١) إلى ستين في المائة ، من جملة التصاريح خلال الفترة من عام (١٩٦٢ — ١٩٧٩) ، والأرقام تشير إشارة واضحة إلى موجة الرحيل بعد النكسة » ^(٢) .

وفي نفس الوقت ، وإن لم تكن في نفس الاتجاه ، شهدت مدن القناة رحيلًا موازيا من بور سعيد ، والإسماعيلية ، والسويس وقراهم ، إلى داخل مصر فيما عرف بالمهاجرين من مدن القناة ، بما صاحب ذلك النزوح من مشاكل الإقامة ، والتكديس ، وما ارتبط به من مشاعر الألم ، والقنوط في حياة أفضل في المستقبل القريب .

وبقيت السينما المصرية أيضا في غياب دائم عن ظاهرة الهجرتين : خارج ، وداخل مصر . ومرت سنوات الستينيات ، دون إشارة إلى أحد آثار وجودهم كواقع جديد في المجتمع المصري ، أنتج من الآثار الاقتصادية والاجتماعية ، ما لم يكن له وجود من قبل .

وهكذا كانت السينما المصرية فيما بعد النكسة ، في السنوات الأخيرة من الستينيات ، غائبة عن حرب الأيام الستة ، وحرب الاستنزاف ، وحركة الطلبة ، ومولد ظاهرة الرحيل داخل وخارج الحدود ، وبقيت أحداث مصر الجسام خارج الشاشة .

ثانيًا : سينما الضوء الأخضر

تشابهت الفترة التي تلت الهزيمة العسكرية في مصر ، من حيث الملامح العامة لها في ميدان السينما ، مع تلك الفترة التي سبقتها . ولم تستطع (الصدمة) التي تحققت في المجتمع المصري ، أو التي زلزلت الكثير من البديهيات المطروحة ، والتي كادت أن تصبح مسلمات في الميدان السياسي والاقتصادي والعسكري المصري ، من أن تحقق نفس رد الفعل في الميدان السينمائي .

كان متوقعا مع صدمة حرب الأيام الستة ، أن تنقلب موازين السينما المصرية ، وأن

(١) د . نادية حليم : مجلد السكان ، إشراف الدكتور أحمد إسماعيل ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية

والجنائية ، المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري ، ١٩٥٢ : ١٩٨٠ ، سنة ١٩٨٥ ، ص ٩٠

(٢) د . نادر فرجاني : الهجرة إلى النفط ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، طبعة ثالثة ، أغسطس

١٩٨٤ ، من ص ٥٦ : ص ٥٨ .

يتنبه القطاع العام السينمائي إلى دوره الحقيقي ، وأن يتبنى ما نشأ وسط جيل من الشباب من السينمائيين من رغبة في التغيير . لكن تغلب عوامل غير فنية - سبق التعرض لها في الفصل الثاني من هذا الباب - اتجهت بالأفلام السينمائية إلى نفس الطريق . ولم يستطع بعد ذلك اتساع نشاط الحركة الطلابية ، أو وقائع حرب الاستنزاف ، أو اندفاع هجرة المصريين خارج الحدود ، من استثارة فيلم سينمائي واحد لتناولها في فترة الستينيات . أما الحدث الأكبر وهو (الهزيمة) فلم تجرؤ السينما على الاقتراب منه - خاصة مع وجود نفس نظام الحكم الذي وقعت في عهده - إلا في السبعينيات وخاصة مع أفلام حرب أكتوبر .

إلا أن أبرز ما أسفرت عنه الهزيمة في ميدان السينما ، هو إبداء رغبة النظام ، في تخفيف قبضته الحديدية فيما يتعلق بحرية التعبير في الأفلام . ربما كنوع من التنفيس ، أو التسريب السيكلوجي للغضب الكامن في النفوس ، ولتتحول بعض التعليقات اللاذعة والنكات المحرمة في الشارع المصري ، إلى حوار مشروع على ألسنة الأبطال .

وظهر الضوء الأخضر ، لكن تراث الخوف السابق حال دون السينمائيين ، وبين القدرة الحقيقية على حرية التعبير . كما أكدت الممارسات الفعلية للرقابة ، أن الجراءة طريق لا تحمد عقباه . وتعرضت الأفلام التي ظهرت في إطار هذا الضوء الأخضر ، لمحاولات تأجيل العرض ، في سوابق لم تشهدها سينما الستينيات من قبل ، وذلك إلى الحد الذي استلزم تدخل رئيس الدولة بنفسه ، لمشاهدة وإجازة أحد تلك الأفلام .

في ذلك الإطار ظهرت أفلام القضية ٦٨ ، ميرامار ، وشيء من الخوف ، وأحد أفلام بداية السبعينيات وهو ثرثرة فوق النيل عن قصة نشرت عام (١٩٦٦) .

اتخذ فيلم القضية ٦٨ من الطابع الكوميدي إطاراً له ، وحاول الإشارة إلى تردد وضعف الرأس الكبيرة ، صاحب البيت (جمال عبد الناصر) ، مع حبه للناس ، وتمسكهم الحقيقي به . لكن هذا التمسك لن يتحقق إلا بعزمه على هدم المنزل القديم المتهالك ، وبناء بيت جديد يضم الجميع وينجز بمساعدتهم .

في نفس السنة عرض فيلم المتمردون ، الذي كان قد تم انجازه قبل ذلك بما يقرب من سنة ونصف ، وعطلت الرقابة عرضه إلى ما بعد اجبار المخرج على ادخال نهاية جديدة عليه ، تشير إلى أن الثورة هي الأمل الوحيد في إصلاح الأمور ، ذلك أن النهاية القديمة كانت تنبئ بفشل الحكم الثوري ، وتدين القائد الذي لا يمتلك سوى الأحلام والأمانى .

وفي عام ١٩٦٩ عرض فيلم شيء من الخوف ، بعد أن اعترض عليه رقابيا ، ذلك أنه كان يشير إلى زعيم عصابة يحكم بالحديد والنار ، ويهيمن على مقدرات بلدته بالقهر والظلم ، ورأت الرقابة أن هذا الديكتاتور إنما يشير إلى جمال عبد الناصر فمنعت عرض الفيلم . وشاهده الرئيس جمال عبد الناصر وأباح بنفسه عرضه .

وفي السنة نفسها ، كان الاعتراض من جديد على عرض فيلم ميرامار ، الذي انصب هجومه على بعض نماذج العهد الجديد وممارساته ، ورأى في (زهرة) الريفية رمزا لمصر ، التي أصبحت بحكم ضعفها مطمعا للجميع . وتكونت لجنة برئاسة أنور السادات وعضوية شعراوي جمعة ، وعبد المحسن أبو النور ، وحكمت أبو زيد ، للنظر في أمر عرضه ، وأجازته للعرض على الجمهور . وكان فيلم ميرامار من أكثر أفلام تلك المجموعة مباشرة ، وجراة في انتقاد الأوضاع .

وفي عام ١٩٦٩ أيضا عرض فيلم يوميات نائب في الأرياف ، لكن تناوله المعقد لقضية غياب الديمقراطية ، وانتفاء العدالة ، حال دون الجمهور وفهمه الفهم الواعي . أما فيلم ثرثرة فوق النيل (١٩٧١) لحسين كمال ، فهو يدخل ضمن نطاق أفلام السبعينيات من ناحية ، وإن كان نتاجا متأخرا لسينما الضوء الأخضر . ومن ناحية أخرى فهو أحد أفلام (ايلام الذات) ، تلك النزعة التي تضخمت عقب النكسة ، وكان لها آثارها في الميدان الأدبي والفني (وسيتم التعرض لها في الباب اللاحق) .

كما شهدت سينما الهزيمة في جانب آخر منها ، موجة من الأفلام الكوميديّة ركيكة المستوى ، وبعض الأفلام الغنائية التي تطرح قيما مرفوضة . وكانت التسلية ، وتغيب الوعي عن الإحساس المرّ بالهزيمة ، والتهديئة النفسية للمشاعر المرهقة ، أحد الأهداف غير المعلنة في ذلك الوقت ، إلى جانب الهدف المطبق في نطاق القطاع العام السينمائي بتوجيه من القيادة العليا ، بعدم وقف الإنتاج أو تغيير مساره ، لاعتبارات سياسية واقتصادية خاصة بالعاملين فيه .

وفي ذلك النطاق كانت أفلام مثل : غازية من سنباط ، أخطر رجل في العالم ، شنطة حمزة ، كيف تسرق مليونير ، شهر عسل بدون إزعاج ، ست بنات وعريس ، بابا عاين كده ، شنبو في المصيدة ، عفريت مراتي ، مراتي مجنونة ، زوجة بلا رجل ، نشال رغم أنفه ، العتبة جازان ، هي والشياطين ، لصوص لكن ظرفاء ، عريس بنت الوزير ، رضا بوند ، زوجه لخمسة رجال ، باحبك يا حلوة ، أنت اللي قتلت بابايا ، وحرامي الورقة ، ومرة أخرى ، تشير عناوين تلك الأفلام إلى مضمونها الرديء من ناحية . كما يشير

وجودها المكثف في الفترة ما بين نهاية عام ١٩٦٧ ، ونهاية عام ١٩٧٠ إلى وجودها كتيار قوى في السينما المصرية ، في تلك الفترة ، من ناحية أخرى .

وهكذا انصرفت سنوات الستينيات ، دون إشارة واحدة من السينما المصرية لأهم أحداث نهاية تلك السنوات ، وهي الهزيمة العسكرية لعام ٦٧ ، أو ما تلاها من تطورات وتغيرات عميقة على الساحة المصرية ، وكلها بقيت بعيدة عن متناول الأفلام . ومن الملاحظ — كما سيرد ذكره في الباب الثاني — أنه بعد انتصار حرب أكتوبر ، ستعود السينما للمرة الأولى لتناول النكسة . أو بمعنى آخر أن سينما النكسة لن تظهر إلا مع زمن الانتصار في السبعينيات .

وهكذا ، يمكن أن نستدل على وجود تيارين في السينما المصرية ، في الفترة التي أعقبت هزيمة ٦٧ ، وإن اختلفت كثافة كل منهما . كان الأول هو تيار سينما الضوء الأخضر ، وهو الأقل كثافة ، وتيار سينما التسلية ، والكوميديا هابطة المستوى وهو الأكثر وجودا وكثافة في السينما المصرية .

الباب الثاني

سينما السبعينيات والانفتاح الاستهلاكي

الفصل الأول

موت عبد الناصر وسينما الاقتصاد من الماضى

أولاً : مقدمة تاريخية عن حركة ١٥ مايو ١٩٧١

مثلت وفاة جمال عبد الناصر نقطة تحول ، وبداية مرحلة جديدة من حياة مصر . بدأت عندما تولى الرئيس أنور السادات رئاسة الجمهورية ، طارحاً منهجاً جديداً فى الحكم ، وفى الأفضليات الاجتماعية ، وذلك بعد أشهر قليلة من توليه السلطة ، برفعه شعارى سيادة القانون ودولة المؤسسات فى مايو ١٩٧١ .

وقد مثلت حركة ١٥ مايو ، أو كما أطلق عليها ثورة التصحيح فى الخامس عشر من مايو عام ١٩٧١ ، الشرارة الأولى التى استند عليها السادات أمام الشعب ، لتغيير وجه مصر السياسى والاقتصادى والاجتماعى فى السبعينيات ، كحقبة تاريخية خالفت فى كثير من تفاصيلها كلا من حقبتى الخمسينيات والستينيات . ومهدت للتحول من الاشتراكية إلى الانفتاح ، ومن الاتحاد الاشتراكى إلى تعدد الأحزاب ، ومن التوجه العربى ، السوفيتى فى المجال الخارجى ، إلى القطيعة العربية والاتجاه نحو الأمريكين .

ففى صباح الخامس عشر من مايو أعلن الرئيس أنور السادات « أنه اضطر إلى اتخاذ اجراءات استثنائية ضد بعض الأفراد ، بما لا يسمح لأحد باحداث أى تخريب فى الجبهة الداخلية ، وأنه لن يسمح بقيام أى مركز من مراكز القوى مهما كانت مكانته . وأبرز السادات الاجراءات التى دفعته إلى ذلك ، والتى تتلخص فى تبينه أن جهاز الأمن التابع للدولة ، تلقى أوامر بفرض حصار على دار الإذاعة ، يحول بينه وبين التحدث إلى الشعب والاحتكام إليه . كما أنه قد تبين له ، وجود أجهزة للرقابة على التليفونات تتجسس على المواطنين ، وكل جهاز يعمل لحسابه ، وأنه قد وجدت آلاف الأشرطة المسجلة من قبل تلك الأجهزة ، ووصل الأمر إلى منزل رئيس الجمهورية ، وإلى حجرة مكتبه ، التى دست بها أجهزة تسجيل للتجسس على كل اجتماعات ومقابلات رئيس الدولة .

ثم تطرق السادات إلى موضوع استقالات جماعية ، وصلت إليه من قبل مجموعة من الوزراء ، أذيعت بعضها من خلال الراديو ، في محاولة لتصوير وقوع إنهيار دستوري وانشقاق داخلي في البلاد . وكان السادات أسرع من الجميع في التصرف وسرعة الحركة ، عندما استطاع التخلص من خصومه السياسيين وأدخل قاداتهم السجن ، ثم بدأ يفتح النار تدريجيا من خلال صحافة الدولة الرسمية ، على ممارسات مراكز القوى^(١) . وقد لاقى ذلك استجابة من الشعب ، الذي تصاعدت مطالبه بالتغيير والتصحيح بعد النكسة ، والتي كشفت له محاكمات مراكز القوى عن انحرافات جسيمة ، خاصة ما تعلق منها بما سمي بقضية انحراف جهاز المخابرات العامة .

وقد قدر لتلك الممارسات ، التي ارتبطت بمولد ونمو وتضخم تلك الفئة في العهد السابق للسادات ، أن تكون موضوع أهم تيار سينمائي ، شهدته سينما السبعينيات في مصر . وهو تيار سينما مراكز القوى .

وكما مثلت الهزيمة العسكرية في عام ١٩٦٧ ، الضوء الأخضر الذي أبرزته الحكومة كجواز مرور لبعض الأفلام ، لتناول بعض أوجه الحاضر بالنقد والهجوم ، مثلت حركة ١٥ مايو أو ثورة التصحيح في بداية السبعينيات ، الضوء الأخضر لهذه الحقبة ، لتناول ممارسات الستينيات بالنقد والهجوم .

وكما كان ماضى سينما الستينيات هو الوجه الغالب لها ، وتمثل هذا الماضى في عهد الملكية والاقطاع وسوء الأحوال قبل الثورة ، وعلى امتداد فترة زمنية ممتدة . كان ماضى سينما السبعينيات ماضى أكثر قربا ، وأكثر تحديدا ، وتمثل في فترة الستينيات . وكان موضوعه ممارسات مراكز القوى ، في جانب وقائع التعذيب والقمع ، والمعتقلات ، وزوار الفجر ، والتصنت والتجسس على الجميع . كما كان موضوعه الفساد الأخلاقي والاجتماعي لأقطاب تلك الفئة ، والارهاب الذي مارسوه لكبت حرية الرأي والتعبير . ولأن تلك الموضوعات بحكم طبيعتها ، كان يمكنها أن تتيح مجالا لسينما واعية ،

(١) هيئة الاستعلامات : ورقة أكتوبر مقدمة من الرئيس السادات ، إبريل ١٩٧٤ .

عادل حمودة - اغتيال رئيس بالوثائق . أسرار اغتيال أنور السادات ، الطبعة الثانية القاهرة ، سينما للنشر . أكتوبر ١٩٨٥ . ص ٣٥

جريدة الأهرام بتاريخ ١٤ / ٥ / ١٩٧١ .

موسى صبرى . وثائق ١٥ مايو ، الطبعة الأولى . القاهرة . المكتب المصري الحديث ١٩٧٧ من ص ١٦-١٨ .

ولسينما رائجة في نفس الوقت ، فقد تراوحت الأفلام التي تناولتها ، ما بين القدرة على إثارة الوعي والتنبيه، أو السطحية والدعائية للعهد الجديد .أو ما بين السينما الجيدة، وسينما جمهور الانفتاح والتجارة بالفن . وبتيار سينما مراكز القوى في السبعينيات ، فتحت السينما للبعض مجال الانتقاد الواعى لماضى التجربة الثورية في مصر، كما فتحت لآخرين مجال الثأر من جمال عبد الناصر ورموز حكمه وممارسات عهده . كما حققت في نفس الوقت لفئة ثالثة فرصة الزواج والربح على حساب إهدار كل القيم الفنية .

وبعد اتمام حركة ١٥ مايو ، « بدأ السادات في طرح أفكاره وسياساته بشكل تدرجى ، وتمثلت تلك الآراء في عدد من الوثائق ، مثل دستور ١٩٧١ ، وبرنامج العمل الوطنى سنة ١٩٧١ ، وورقة أكتوبر سنة ١٩٧٤ ، علاوة على عشرات الخطب والتصريحات الصحفية . وعبر سلسلة من التغييرات الجزئية ، بدأت بمجموعة الأفكار والمفاهيم التى شكلت المناخ الفكرى للنظام الحاكم ، فى التغيير »^(١) . واستطاعت تلك الفترة اللاحقة لثورة التصحيح - كما أسماها السادات - أن تنجب تيارا أساسيا آخر فى سينما السبعينيات وهو تيار سينما الانفتاح الذى أعلنته ورقة أكتوبر ، والذى سيتم التعرض له فى الفصل الثالث من هذا الباب .

ثانياً : الإطار الإنتاجى لسينما السبعينيات

بزوغ رأسمالية السبعينيات والغاء القطاع العام السينمائى :

« انتقد الرئيس السادات السياسات الاشتراكية التى اتبعت فى الستينيات ، واتهمها بالوقوع تحت تأثير الأفكار الشيوعية والسوفيتية . وزعم أن هذه السياسات قادت البلاد إلى الإفلاس ، وقتلت المبادرات الفردية وروح الإبداع . ودعا إلى إطلاق المجال أمام القطاع الخاص ، وتشجيع الاستثمار العربى والأجنبى فى مصر ، والتزم النظام بعدم اللجوء إلى التأميم أو المصادرة . وفى هذا الإطار تم التركيز على مفهوم (العائلة الواحدة)

(١) د . على الدين هلال : تطور الإيدلوجية الرسمية فى مصر ، الديمقراطية والاشتراكية ، مصر فى ربع قرن

(١٩٥٢ - ١٩٧٧) ، دراسات فى التنمية والتغير الاجتماعى الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٤٧ .

ورقة أكتوبر : هيئة الاستعلامات ، مقدمة من الرئيس محمد أنور السادات ، أبريل ١٩٧٤ .

التي تخلص من الصراع ، والتي تسعى إلى حل خلافاتها بالأسلوب السلمى » (١).
وقد واكبت تصريحات رئيس الجمهورية ، فيما يتعلق بلا جدوى الحل الاشتراكي
كطريق للتنمية ، ضغوط فئات اجتماعية جديدة ومتعددة ، ظهرت في المجتمع المصري
نتيجة لفشل عملية التحول الاشتراكي في مصر الستينيات . واستطاعت من خلال
تراكم ثرواتها الخاصة ، وثقل قوتها الاقتصادية ، أن تضغط للأخذ بالنهج الرأسمالي
في السبعينيات .

وعلى الرغم من أن القطاع العام ، كان مصدرا أساسيا لهذا التراكم الرأسمالي لتلك
الفئات ، إلا أنها قد استطاعت أن تخفى الجزء الأعظم منه عن العمل ، حتى حانت اللحظة
المناسبة للإنقضاخ على القطاع العام ، وأصبح هذا التراكم المالي مصدر تغذية النمو
الرأسمالي في السبعينيات ، ولإستئناف الرأسمالية الخاصة لنشاطها .

« كان القطاع العام مصدرا للثروات التي كونها موظفوه ، وموظفو الحكومة ، من
خلال الرشاوى والعمولات والاختلاسات ، مقابل تسهيل الأمور للقطاع الخاص ، ومن
خلال استغلال النفوذ والسيطرة على الأجهزة الاقتصادية ، والاستيلاء دون وجه حق
على الأموال العامة ، ومن خلال اصطناع الأزمات في بعض السلع ، ومن خلال التراكم
الرأسمالي البشري ، أى الخبرات والمهارات والمعلومات التي اكتسبوها في عملهم ، ثم
هَجَر العمل بالحكومة والقطاع العام ، للعمل خارجهما .

ونمت طبقة جديدة بيروقراطية من كبار الموظفين ورجال القطاع العام ، تشابكت مع
عناصر الرأسمالية الباقية ، وأفاد الجميع من التنازلات التي تمت بعد الهزيمة ، ومن
السكوت على محاولات التنمية غير المشروعة التي تتباعت ، وتضخمت بحيث تشكلت في
النهاية هذه الرأسمالية الكامنة » (٢) .

وكانت أولى خطوات تصفية القطاع العام السينمائي في مصر ، في منتصف عام
١٩٧٠ . « حين تقرر ادماج شركة القاهرة للإنتاج السينمائي في المؤسسة المصرية

(١) د . على الدين هلال : تطور الإيديولوجية الرسمية . مرجع سابق ، ص ١٤٨

: الأهرام ، ٢٩ / ١٢ / ١٩٧٠ - قرار الرئيس بتصفية الحراسات .

(٢) د . إبراهيم العيسوي : مستقبل مصر . دراسة في تطور النظام الاجتماعي ومستقبل التنمية الاقتصادية في

مصر ، كراسات الثقافة الجديدة ، مطبعة إخوان مورافيتي ١٩٨٣ ، من ص ٤٤ - ٤٨ .

د . جودة عبد الخالق : الانفتاح الاقتصادي والنمو الاقتصادي في مصر ، ١٩٧١ : ١٩٧٧ ، مصر في ربيع

قرن . بيروت ١٩٨١ ، من ص ٤١١ - ٤١٥ .

العامة للسينما ، وقامت المؤسسة بعرض خمسة أفلام فقط خلال النصف الثانى من العام ، ثم سبعة أفلام عام ١٩٧١ ، بعد أن كان متوسط عدد الأفلام التى تنتجها سنويا حوالى اثنى عشر فيلما فى السنة (١).

وفى منتصف عام ١٩٧١ « تقرر تصفية المؤسسة المصرية العامة للسينما ، وإنشاء هيئة عامة للسينما والمسرح والموسيقى . وتحول القطاع العام السينمائى إلى ضامن لدى البنوك ، لتقديم القروض اللازمة لقطاع الأفراد ، حيث يقدم التمويل اللازم مشروطا بموافقة الرقابة على سيناريو الفيلم . وعندما أتى عام ١٩٧٣ كان قد بدأ فى الظهور الإنتاج الجديد لقطاع الأفراد ، الممول من القطاع العام .

وبهذه الصيغة الجديدة للقطاع العام السينمائى كمانح للسلف الإنتاجية لقطاع الأفراد ، ساهم بنفسه فى تمويل جانب كبير من أفلام السينما الهزيلة فى مصر . فى نفس الوقت ، الذى تم فيه التخلي عن دور العرض التى سبق تأميمها وأعيدت إلى أصحابها ، وتأجير دور العرض المملوكة للقطاع العام أصلا ، لكبار المستثمرين من قطاع الأفراد ، الذين تمكنوا من العودة إلى الإنتاج السينمائى من جديد مستندين إلى الأرباح الضخمة التى تم حصولهم عليها ، أثناء توليهم لمسئولية القطاع العام السينمائى فى صيغته السابقة .

وحتى عام ١٩٧١ سنة تصفية القطاع العام السينمائى ، كان مجموع إنتاجه خلال ما يقرب من ثمان سنوات ١٢٩ فيلما روائيا طويلا . أى نحو ثلث الإنتاج المصرى الذى عرض فى تلك الفترة . وبلغ عدد المخرجين الجدد الذى أتاح لهم فرصة إخراج أول أفلامهم الطويلة ١٤ مخرجا ، وهو نفس العدد من المخرجين الجدد الذين قدمهم القطاع الخاص فى نفس الفترة » (٢).

وهكذا تضافرت عوامل عدة لتؤدى إلى وضع نهاية لتجربة وجود قطاع عام فى مجال السينما فى مصر . ولم تلق تلك النهاية والتى تمثلت فى إلغائه ترحيبا فقط من الذين أثروا منه ، وحبان الوقت لأقصائه عن ميدان العمل السينمائى ، بما يمكن أن

(١) سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق .

(٢) محمد القليوبى : السينما العربية والإفريقية ، السينما المصرية دائرة الحصار ورحلة الخروج ، دار الحداثة . بيروت ، ١٩٨٤ ، انظر من ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٩ .

سمير فريد : بحث بعنوان « السينما والدولة فى الوطن العربى » مرجع سابق .

يتيح هذا الميدان من مجال واسع لهم لمضاعفة الثراء . أو من أقطاب القطاع الخاص السينمائي الذين كان قد عاد معظمهم من بيروت ، وأرادوا العمل بدون منافس ، بل ساهمت آراء كثيرين من المجال الثقافي والفني في الترحيب بتلك النهاية ، لمؤسسة وجدوا أنها تمثل أحد أوجه التجربة الناصرية ، وأثرا من آثار الحكم الشمولي في الفترة السابقة من حياة مصر . وبالتالي كان التخلص منه ، صورة من صور الاقتصاص من جمال عبد الناصر .

« وقد ساهمت الخسائر المادية الجسيمة ، التي خلفتها تجربة القطاع العام السينمائي في الستينيات ، في تدعيم وجهة نظر أصحاب هذه الآراء الأخيرة . وقدمت لهم حجة ثمينة لتدعيم آرائهم الخاصة بضرورة إلغائه ، إستنادا إلى ما كشفت عنه لجان التحقيق في خسائر القطاع العام » (١) .

وعلى الرغم من أن التوجه الاقتصادي الجديد للدولة في مرحلة السبعينيات ، والذي ارتبط في جانب منه باطلاق المجال أمام القطاع الخاص ، في كل المجالات في مصر ، لم يكن قد تم إعلانه بعد في عام ١٩٧٠ ، و ١٩٧١ بشكل رسمي ، كنهج اقتصادي مخالف لما درج عليه الأمر في الستينيات ، إلا أن تصريحات الرئيس أنور السادات ، وأحاديثه المتناثرة ، ومعايير اختياره لوزرائه ومعاونيه ، كانت تنبئ منذ البداية بنهج اقتصادي قادم ، لا يرحب بتجارب القطاع العام في قطاعاته المختلفة . وكانت تجربة القطاع العام في قطاع السينما ، من أولى التجارب التي أعلن عن تصفيتها في مصر السبعينيات .

ثالثا : من ظواهر سينما السبعينيات . سينما مراكز القوى

اقتنصت السينما فرصة حرية الكلام المباحة للمرة الأولى ، لتناول تجاوزات وممارسات مراكز قوى الستينيات ، والتي جاءت من رأس النظام الحاكم ، كي تدخل بكل ثقلها في غمار عملية الإدانة الكبرى ، لتلك الفئة بشكل خاص ، ولعظم جوانب مجتمع الستينيات في مصر ، بشكل عام . أو بمعنى أكثر تحديدا لمعظم ممارسات عهد عبد الناصر ، تلك التي أودت في مفهوم الكثيرين إلى هزيمة العهد السابق الكبرى في يونية عام ١٩٦٧ ، والتي كانت كثير من آثارها مازالت تخيم على المجتمع المصري ، وقد أيد ذلك الاتجاه ، أن انتصار أكتوبر عام ١٩٧٣ لم يتحقق ، إلا بعد إسقاط مراكز القوى أو رموز عهد عبد الناصر .

(١) إبراهيم عمر . تقارير الرقابة الادارية ، مرجع سابق .

وكما تمت الإشارة لذلك - في الصفحات السابقة - ضم التيار السينمائي المتناول لمراكز القوى ، أفلامًا تراوحت قيمتها الفنية بين الجودة ، وسوء المستوى ، وتراوحت قيمتها الفكرية بين الوعي والادراك ، وبين مجرد الرغبة في الاقتصاص من الماضي ومغازلة الجمهور الجديد ، بوسائل السينما التجارية المتدنية .

وبرغم أن حركة ١٥ مايو أو ثورة التصحيح كما أطلق عليها ، كانت قد وقعت في عام ١٩٧١ ، أى في بداية السبعينيات . إلا أن السينما المصرية لم تقرب تلك المنطقة المحرمة سابقا إلا في منتصف السبعينيات . وفي الوقت الذي تمت فيه الاستجابة السينمائية لحرب أكتوبر عام ١٩٧٣ ، بعد أشهر قليلة من وقوعها - حتى وإن كانت الحصيلة مجرد أفلام للمناسبات هابطة المستوى - فقد تأخر رد الفعل السينمائي للقضاء على مراكز القوى ، رغم أن الحادثين كانا يمثلان منجزات لنفس العهد ولنفس النظام الحاكم .

ربما يرجع ذلك إلى طبيعة السينما من حيث سرعة أو بطء استجابتها للأحداث ، والتي تتطلب أحيانا نوعا من التأني أو عددا من السنوات لتناول الحدث . ولم يكن ذلك مطلوباً مع حرب أكتوبر ، التي مثلت انتصارا كبيرا بعد هزيمة ، وكانت الفرحة الشعبية العارمة بها ، دافعا لسرعة تناولها في السينما .

وقد يرجع ذلك أيضا ، إلى أن نتائج أكتوبر كحرب كانت واضحة للعيان ، وكان عبور الجيش المصرى إلى الضفة الغربية للقناة واقعا لا يمكن المجادلة بشأنه . ولم يكن متصورا الغاء نتائجه . أما القبض على مناوئى السلطة في مايو ١٩٧١ فيما سمي بالقضاء على مراكز القوى ، فلم تكن عواقبه قد استتبعت بعد ، ولم يكن الشعور العام قد تيقن ، من استحالة عودة هذه المراكز مرة أخرى إلى قمة جهاز الحكم في مصر من جديد . أو بمعنى آخر لم يكن قد استقر بعد الشعور العام بأن قضية مراكز القوى كقضية سياسية ، قد تم اغلاقها إلى الأبد في الساحة المصرية .

إلا أنه من الملاحظ أيضا ، أن تناول أفلام السبعينيات لظاهرة مراكز القوى ، والتي امتدت - في هذا الكتاب - حتى عام ١٩٨١ ، قد شابه في معظم نماذج تلك الأفلام نوع من التسطيح . فلم يصل ذلك تناول إلى حد التعمق والتأصيل السوابج ، لأسباب وكيفية نشأة تلك المراكز ، خاصة في مصر الستينيات . ولم تلق الأضواء على العوامل التي ساعدت على نموها ، وتضخمها ، واستشراء نفوذها في المجتمع المصرى ، مما يحقق الفائدة المرجوة من تلك الأفلام . في نطاق إثارة الوعي والتنبيه لدى المشاهد كأحدى

الوظائف الهامة للفن الجيد . ولم ينج من ذلك الاتهام سوى نماذج قليلة سيتم التعرض لها في الجزء اللاحق من ذلك الفصل . حاولت أن لا تكتفى بمجرد التعرض لممارسات مراكز القوى في جانب ضيق منها وهو وقائع السجن ، والاعتقال ، والتعذيب ، والانغماس في المفاسد الأخلاقية .

والأفلام المختارة والتي تناولت مراكز القوى في سينما السبعينيات هي أفلام : زائر الفجر ، الكرنك ، امرأة من زجاج ، طائر الليل الحزين ، آه ياليل يا زمن ، وراء الشمس ، أسياد وعبيد ، احنا بتتوع الأتوبيس ، القطط السمان ، والعرافة . إلا أنه يمكن أن نورد عدة ملاحظات قبل التعرض لتلك الأفلام :

١ — على الرغم من أن غالبية النقاد السينمائيين في مصر ، يؤرخون لفيلم الكرنك (١٩٧٥) على أنه الفيلم الأول في السينما المصرية في السبعينيات ، الذي فتح ملف تناول مراكز القوى ، وأنه وضع أساس اتجاه سينمائي جديد ضم الأفلام التي أنتجت بعده وتناولت نفس الظاهرة . وأطلق على ذلك الاتجاه (الكرنكة) ، أو كرنكة الأفلام . وعلى الرغم من شيوع تلك النظرة في الأوساط النقدية السينمائية المصرية ، إلا أنه يمكن القول أن فيلم زائر الفجر والذي عرض قبل عام واحد من عرض فيلم الكرنك أي عام ١٩٧٥ ، كان أسبق من الكرنك ، في تناوله لمراكز القوى في السينما المصرية ، ويرجع ذلك إلى :

(أ) أن زائر الفجر قد تناول بالفعل مراكز القوى وبعضها من ممارساتها ، في جانب الإرهاب وإشاعة الخوف والتربص بالمناوئين للسلطة ، إلى حد القتل . وإن لم يتناول الممارسات على طريقة فيلم الكرنك .

(ب) أن زائر الفجر قد عرض بالفعل في مارس ١٩٧٥ ، لكن ذلك كان بعد تأجيل ل عرضه تسبب فيه اعتراض الرقابة عليه ، وتأجيل آخر تسبب فيه عدم وجود دار للعرض خالية ل عرضه ، واستمر ذلك لمدة تقرب من سنتين وكان الفيلم جاهزا للعرض على الجمهور منذ الأشهر الأولى لعام ١٩٧٣ م .

٢ — أن تلك الأفلام قد تكرر بها ، تناول جوانب كثيرة من ممارسات مراكز القوى ، وأن كل فيلم كان يحاول قدر استطاعته ، أن يحوى أكبر عدد ممكن من تلك الممارسات حتى ولو بدا مكسدا . مما لم يعط الفرصة لأحد تلك الأفلام للتركيز على جانب أو جانبين ، وتناول ذلك بقدر من التفصيل والعمق .

فقد تعرضت تلك الأفلام للقهر ، والإرهاب ، وإشاعة الخوف وإبعاد القوى

الوطنية ، وتلفيق التهم ، والسجن والتعذيب ، وغياب القانون والفساد الأخلاقي ، والتحالف بين الأجهزة البوليسية ، وانحراف جهاز المخابرات ، والتجسس على الجميع ، والاغتصاب ، وكبت حرية الرأي ، وقتل الديموقراطية . ولم يتميز بقدر من التركيز سوى زائر الفجر والذي اكتفى أيضا بتناول أثر ممارسات مراكز القوى ، لكنه لم يجسد وجودها في أشخاص أو في أجهزة كبقية مجموعة الأفلام .

٣ - إن من الأفلام التي تناولت مراكز القوى ما وجد في النكسة نتيجة حتمية لممارسات خاطئة وارهابية الطابع في المجتمع المصري ، قادت إلى الهزيمة (احنا بتوع الأتوبيس) ، ومن اختار نهاية لأحداثه ثورة التصحيح ، التي حققت الخلاص من تلك القوى (آه يا ليل يا زمن ، والقطط السمان) . أو بشر بتلك الثورة - على الرغم من حدوثها بالفعل - (طائر الليل الحزين) . ومن الأفلام ما اكتفى بالتعرض لممارسات مراكز القوى ، ومؤسستاتهم البوليسية الطابع ، وشخصياتهم ، دون التطرق إلى مستقبل وجودهم في مصر (وراء الشمس ، امرأة من زجاج ، زائر الفجر ، أسياذ وعبيد ، والعرافة) . ومن الأفلام من بدأت أحداثه بحرب أكتوبر ، التي استطاعت أن تنتشل الشعب المصري بفئاته المختلفة ، مما كان غارقا فيه من احباط ، وهزيمة ، وآثار حزينة لممارسات ومراكز القوى (الكرنك) .

وليس من العسير أن نتبين ، أن الإشارة لثورة التصحيح في الأفلام التي تناولت مراكز القوى ، كانت تتصف بقدر كبير من المبالاة للعهد الجديد ، باعتبار ثورة التصحيح هي البداية المشرقة لواقع مصرى مخالف لما سبقه .

تيار أفلام مراكز القوى :

تم عرض فيلم المخرج الشاب الراحل ممدوح شكرى (زائر الفجر) عام ١٩٧٥ ، بعد أن « قام مقص الرقيب بحذف أجزاء عديدة منه ، سجلت بها الرقابة اعتراضها على كثير من جملة الحوارية ، ومشاهده »^(١) ، وسبق لها الاعتراض على الفيلم ككل ، مما أجل عرضه - كما سبق التعرض لذلك - لمدة تقرب من سنتين ، مما يشكل للسببين السابقين صعوبة أمام الباحث المتعرض لتحليله . ومما ينقص من قدر الفيلم إذا هو لم

(١) رؤوف توفيق : مقال بعنوان (ما حذفته الرقابة من زائر الفجر) ، مجلة صباح الخير بتاريخ ١٢ مارس ١٩٧٥ .

يطلع على ما تم حذفه منه . لكن ارتفاع مستوى الفيلم الفنى إلى درجة كبيرة ، استطاع أن يعوض آثار الحذف الرقابى .

يدين الفيلم القهر ، والإرهاب ، والأساليب البوليسية فى مواجهة المواطن ، وإشاعة الخوف بين الناس ، وأسلوب زوار الفجر . كما يدين الفساد الأخلاقى ، والإدارى ، وتسليط الكبار ومعاملاتهم المشبوهة ، وتلويثهم لسمعة الشرفاء من المواطنين ، واتهامهم باتهامات باطلة للنيل منهم . كما يتعرض الفيلم لمعاناة الإنسان الباحث عن الصدق والحق ، وسط أهوال هزيمة يونيه ، وتردى الأوضاع السياسية والاجتماعية المصاحبة لسنوات ما بعد النكسة . ومثلت الصحفية الشابة ووكيل النيابة تلك النماذج التى تعانى ، وترفض الرضوخ للتيار العام السائد فى المجتمع . وتموت الصحفية مقتولة بأياد غير مرئية ، تمثل السلطة ، وتتكشف لديها حالة من الخوف والذعر الدائم وهى مصابة بضعف فى القلب ، لتسقط بفعل الإرهاب وقتل الرأى الآخر . والحكم البوليسى وزوار الفجر . أما وكيل النيابة ، الذى صمم على فضح التحالفات غير المشروعة بين الكبار لتمويه القضية ، واتهام الصحفية باتهامات باطلة ، فقد مات صوته هو الآخر فى الفضاء الفسيح ، الذى لم يكن يتسع أو يسمح بالكشف عن الحقيقة .

أما فيلم الكرنك (١٩٧٦) لعلى بدرخان عن قصة للأديب نجيب محفوظ نشرت عام (١٩٧٤) ، فقد فتح بالفعل ملف مراكز القوى فى السينما المصرية ، المتناول لممارساتها المرئية ، كحوادث وشخصيات ، وكان ذلك على غير الطريقة التى اتبعها فيلم زائر الفجر فى تناوله لنفس الموضوع ، وهذا التناول الذى بدأه فيلم الكرنك سارت عليه مجموعة أفلام مراكز القوى فى سينما السبعينيات ، وتميز بشكل محدد بتناول « وقائع الإرهاب »^(١) ، والسجن والاعتقال والتعذيب ، والاغتصاب والتجسس ، والشرائط المسجلة ، وكتابة التقارير وتسليمها للجهات الأمنية ، والتحالفات والتناقضات فى نفس الوقت بين جهاز المخابرات ، وأجهزة الشرطة ، والسجن الحربى جميعا ، والضحية دائما المواطن . كما أدان الفيلم الانفراد بالسلطة « وتنحية العناصر الوطنية »^(٢) ، حتى

(١) كتب نجيب محفوظ عن فيلم الكرنك : (الكرنك يدين الإرهاب ، وهو سلبية لوثت ثورة يوليو ولا علاقة به بروح الثورة ومبادئها ، بدون مصدر أو تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي للسينما .

(٢) كتب د . يوسف أدريس تعليقا على الفيلم بعد مشاهدته : (إن الكارثة الرهيبة هى الشلل الكامل للجهاز =

من كان منها في جانب الثورة . وكان من بين تلك الفئات جيل ثورة ٢٣ يوليو ذاته ، وذلك بدعوى حماية الثورة . والفيلم بشكل عام يدين الإرهاب والخوف وخنق الحريات.

هذه العناصر السابقة التي تناولها الفيلم ، مثلت كل أو بعض عناصر جميع أفلام مراكز القوى في سينما السبعينيات في مصر .

كذلك انتقد الفيلم التجربة الاشتراكية لمصر الستينيات في جوانب كثيرة منها ، مثل تولى أصحاب السلطة والمصلحة المناصب ، ضياع موارد البلاد، على مشاريع خارجية فاشلة ، استمرار جهل الفلاحين . الاتحاد الاشتراكي والجرائم التي تقع باسمه ، التناقض بين النظرية والتطبيق ، وما بين الشعارات المرفوعة للنظام وممارساته الفعلية، ثم بذور النكسة قبل وقوعها .

كان مركز القوى الرئيسي في فيلم الكرنك هو (خالد صفوان) ، مدير السجن الذي ضم عناصر شتى من المواطنين المصريين ، وتمت على يديه العمليات التي أدانها الفيلم والخاصة بالممارسات الإرهابية . وعند عرض الفيلم أقام صلاح نصر مدير المخابرات السابق دعوى قضائية ضد المؤلف (نجيب محفوظ) ، والمنتج ممدوح الليثي ، زعم فيها أن خالد صفوان في فيلم الكرنك إنما المقصود به هو بالذات . وفي نهاية عام ١٩٧٥ ، وبداية عام ١٩٧٦ كانت هذه القضية حديث المجتمع المصري كله ، وإنتهت برفض دعوى صلاح نصر .

وقد انتهت رواية (الكرنك) ، بانضمام خالد صفوان إلى مجتمع مقهى الكرنك هو الآخر بعد فصله من الخدمة ، أما الفيلم ، فقد تغيرت نهايته إلى قيام ثورة التصحيح ، وهجوم المسجونين السياسيين على خالد صفوان ، ثم أكتوبر ، في إشارة واضحة إلى أن الإرهاب كان نتيجة النكسة ، وكف الإرهاب في ١٥ مايو كان مقدمة لأكتوبر . وهذا

= الفكرى السياسى المصرى ممثلا فى مثقفيه من إخوان وشيوعيين وطلبة وفدية ومجرد حتى أفراد الواعين المعزولين. هنا جاء الضرب موجعا ورهيبا إلى حد الافناء والتشويه والتوبة تماما عن مهمة التفكير ولا أقول العمل السياسى - ويتساءل : لماذا تعادى الثقافة والمثقفين فى مجتمع قامت به ثورة ؟ لماذا تعادى الثورة مثقفيا ؟ والشعب بلا ثقافة كالجسد بلا عقل أو بالأصح بلا قشرة عقلية تصنع له الوعى والبصر والبصيرة والضمير والإرادة .. هذه الجراح كانت فى العصب الحائر للثورة . هو يريد بها ويحلم بها ويدعوها وهى لا تريده ، وتكويه حتى يتوب أن يفكر أو ينفعل أو يحس) . بدون مصدر أو تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي للسينما .

التعديل الذى حدث ما بين الرواية والفيلم ، كان فى الأغلب لكف يد الرقابة عن الفيلم ، وحتى لا يتطرق الشك إلى المشاهد بأن عناصر من مراكز القوى مازالت تعيش طليقة فى العهد الجديد ، وتعديل النهاية كان أكثر ملاءمة وفهما للجمهور على أية حال .

وتميز فيلم الكرنك بالاعتدال ، والاقناع ، ومحاولة إثارة الوعى والتنبيه لصورة قائمة فى الماضى ، دون الدخول فى مبالغات فجّة مما أفقدته أفلام لا حقة فى نفس التيار .

وفى عام ١٩٧٧ عرض فيلم (امرأة من زجاج) للمخرج نادر جلال ، الذى أدان بدوره ممارسات مراكز القوى ، وركز على صورة غياب القانون ، وبالتالى غياب العدالة ، وتعرض « لمذبحة القضاء »^(١) التى عصفت بأقطاب القانون والقضاء فى مصر فى نهاية الستينيات . كما أدان أسلوب مراكز القوى فى تلفيق التهم للأبرياء المراد التخلص منهم ، والتعرض لأساتذة الجامعات ، وللعناصر الوطنية ، إلى حد القتل . كما أدان الاثراء القائم على نهب أموال الشعب ، وإشاعة الخوف والذعر بين الناس وامكانية اخفاء تلك الممارسات عن الشعب عن طريق الصحافة المملأة من جانب أصحاب السلطة . وقد حاول الفيلم أن يكون رجع الصدى لشعار رفع فى مصر فى تلك الفترة من السبعينيات ، وهو شعار سيادة القانون .

وفى نفس العام (١٩٧٧) قدم يحيى العلمى فيلمه (طائر الليل الحزين) عن ممارسات مراكز القوى فى مصر الستينيات . وكانت أبرز تلك الممارسات التى تعرض لها ، ذلك التحالف الذى كان قائما بين الأجهزة البوليسية المختلفة ، والصراع بينهم ، فى نفس الوقت (أمن الدولة ، والمخابرات) . كما يدين الظلم واللاشرعية واختلال مقاييس العدالة ، والفساد الأخلاقى بين أقطاب مراكز القوى الكبار ، واتهام الأبرياء ، لمجرد

(١) مذبحة القضاء : جاءت مذبحة القضاء عام ١٩٦٩ فى إطار سلسلة من الإجراءات التى استهدفت أحداث تطهير اشتراكى للهيئة القضائية ، حيث أقر مجلس الوزراء فى أواخر أغسطس ١٩٦٩ فى جلسة برئاسة جمال عبد الناصر أربعة قوانين جديدة جرى بمقتضاها دمج منصب وزير العدل مع رئاسة منصب رئيس الهيئة القضائية ، وتم عزل ١٨٩ عضوا بالهيئة القضائية من بينهم رئيس محكمة النقض ورئيس أعضاء مجلس إدارة نادى القضاة المنتخبين ، ومن طبقت عليهم هذه القوانين هم : من طبق عليهم قانون الاصلاح الزراعى ، ومن ثبت أنه يعمل ضد النظام . ومن كان سيحال إلى المعاش فى نهاية ديسمبر ١٩٦٩ م .

الأهرام ١ / ٩ / ١٩٦٩ م .

- ممتاز نصار : معركة العدالة فى مصر ، دار الشروق ، القاهرة . نوفمبر ١٩٧٤ ، أنظر ص ٩ ، ص ٨٨ ، ص ٩٠ ، ص ١٠٨ .

ايهام نظام الحكم بوجود أخطار محدقة به ، تم السيطرة عليها بفضل مجهودات أجهزة المخابرات الخارقة . وهى الحجة التى استندت إليها تلك الأجهزة فى العصف بكثير من العناصر الوطنية .

وانتهى فيلم (طائر الليل الحزين) بلافتة تحدد أن تلك الممارسات كانت هى (البداية) لنهاية ممارسات مراكز القوى ، ومنها ، يفهم أن النهاية كانت ثورة التصحيح فى ١٥ مايو .

وفى الفيلميين السابقين (امرأة من زجاج ، وطائر الليل الحزين) جاءت السينما أيضا متأخرة فى تناول الحدث ، أوفى اقتناص فرصة الضوء الأخضر الذى أبرزته الحكومة ، وكانت غير قادرة على التحليل الحقيقى والعميق لنشأة ونمو ظاهرة مراكز القوى فى مصر .

وشهد عام ١٩٧٧ الفيلم الثالث فى تلك المجموعة وهو (آه يا ليل يا زمن) للمخرج على رضا عن قصة احسان عبد القدوس (محاولة انقاذ جرحى الثورة) . وجاء الفيلم مثالا للاستخفاف بعقلية المشاهد ، وبتوخى عرض كل توابل السينما المصرية لاستقطاب الجمهور الجديد فى السبعينيات ، الذى بدا كإفراز طبيعى للانفتاح الاقتصادى الذى أعلن كنهج اقتصادى للدولة عام ١٩٧٤ ، وأنتج أثارا ، كان منها تردى المستوى الثقافى لمشاهدى الأفلام السينمائية – كما سيأتى ذكره فيما بعد فى الفصل الثالث من هذا الباب – . تناول الفيلم واقعة فرض الحراسات فى مصر فى بداية الثورة ، وما شابها من تعسف وظلم على أيدي ممثلى السلطة الجديدة ، الذين سرعان ما تحولوا إلى مراكز للقوى لها ثقلها فى المجتمع المصرى ، والفيلم يدين تصرفات أعضاء لجان الجرد ، خاصة الأخلاقية منها ، ويصفهم بالطمع والسرقة لمعظم ما تقع عليه أعينهم ، ثم يشير الفيلم إلى مأساة من تعرضوا لتلك الإجراءات . ومنهم فتاة تحولت تحت ضغط الحاجة إلى مغنية فى ملهى ليلى بعدما هاجرت من مصر خوفاً على حياتها ، وظلت تقاوم رغبتها فى العودة إلى بلدها ، حتى شاهدها هناك بالصدفة أحد مبعوثى الحكومة الحالية – وهو للعجب عضو لجنة الجرد السابق – الذى بشرها بقيام ثورة التصحيح فى مصر ، وقضائها على مراكز القوى ، الذين ظلموها وأصبح فى مصر للقانون سيادة ، ودعاها حرصا على سمعة مصر القومية أن تعود إلى بلدها ، فعادت إلى مصر السبعينيات حيث الأمن والأمان كما أكد الفيلم ذلك .

الفيلم هابط المستوى فنيا وفكريا ، ونموذج مثالى للسينما الرديئة الباحثة فقط عن

الربح ، والمستغلة لرواج نوعية أفلام مراكز القوى منذ منتصف السبعينيات ، كى تركب الموجة ، عن طريق فيلم تمزج فيه الغناء ، بالرقص ، بالاغتصاب ، بالبكاء مع الادعاء بأنه فيلم وطنى يناقش قضية .

وبعد سنة واحدة من تقديم المخرج على رضا لفيلمه (آه يا ليل يا زمن) ، قدم فيلما ثانيا بعنوان (أسياذ وعبيد) عام ١٩٧٨ ، حاول فيه أيضا أن يدين مراكز القوى مرة أخرى ، وتعرض لكبت الحرية ، وحجب الديموقراطية ، ووقائع التعذيب والخطف والإرهاب ، وجسد مركز القوى فى شخصية مدير السجن الحربى . وجاء الفيلم كسابقه تشكيلة فجة من الرقص ، والعرى ، وتعاطى المخدرات ، والتعذيب والمصادقات الساذجة . ولم يتناول تيمة مراكز القوى إلا على سبيل التجارة بالفن ، ولرواج تلك التيمة فى ذلك الوقت .

أما النموذج الثالث فى تلك المجموعة التى تميزت بالسطحية والادعاء ، فكان فيلم (القطط السمان) لحسن يوسف ، الذى عرض عام ١٩٨١ . وعلى الرغم من استعارته لتعبير القطط السمان ، وهو تعبير لم تعرفه مصر إلا فى النصف الثانى من السبعينيات مع ثراء الانفتاح ، فقد أورد أحداثه فى الستينيات ، وأشار بالقطط السمان إلى مراكز القوى .

تعرض الفيلم بالإدانة لمظاهر فساد متعددة فى المجتمع المصرى ، قبل ثورة التصحيح ، وربطها بوجود مراكز القوى ، ومنها فساد العاملين بالمجال السياسى . وسرقة مجوهرات أسرة محمد على ، ونهب القطاع العام ، و تهرب الكبار من الضرائب ، وشراء ذمم الصحفيين . ثم كشف الفيلم عن خلط واضح فى ذهن صانعيه ما بين ظواهر ارتبط وجودها بفترة الستينيات ، وأخرى لم تظهر إلا فى السبعينيات ، فأرجعها - أى الفيلم - للستينيات ، مثل ادعاء التدين ، وتعاطى الهرويين ، وتهريب العملة ، وانهيار المساكن لكن تعرض الفيلم لتلك الممارسات ، كان على قدر كبير من رداءة العرض ، ولم يقم بأى نوع من التحليل أو التعمق ، وكدس أشياء كثيرة معظمها عن طريق جمل الحوار . ثم أنهى أحداثه بقيام ثورة التصحيح التى (أعلنت القضاء على مراكز القوى المتسببة فى كل تلك المفاسد ، والإعلان عن أن العهد الجديد ، لن يسمح بنشأة أى مركز جديد أيا كانت مكانته أو قوته ، وأن مصر ستبقى بإرادة الله القلعة الحصينة) . وبهذه النبرة الخطابية المصطنعة ، إنتهى الفيلم مع مشاهد تقليدية للأهرام ولنهر النيل .

ولم يستهدف هذا الفيلم سوى استقطاب الجمهور، بداية من انتقاء اسمه، إلى طريقة عرض أفكاره، التي مزجها بقصة حب، وفراق، وعمل فتاة تحت ضغط الحاجة بالملاهي الليلية. ولم يكشف عن ظاهرة، بقدر كشفه عن مملأة فجوة، للعهد الجديد.

وفي نفس العام (١٩٧٨) قدم محمد راضى فيلم (وراء الشمس)، عن قصة لحسن محسب كتبها عام ١٩٦٩. والفيلم أحد أفلام موجة مراكز القوى في سينما السبعينيات، ويتجه كغيره لادانة ممارسات مراكز القوى، الخاصة بالسجن والتعذيب، خاصة بين فئات الطلبة وأساتذة الجامعات، الذين قاموا بمظاهرات عقب محاكمات الطيران، احتجاجا على أحكامها، ورغبة في معرفة الأسباب الحقيقية وراء هزيمة الجيش المصرى في يونية ١٩٦٧.

وقد بالغ الفيلم كثيرا في مشاهد التعذيب في السجون، الذى تعرض له الطلبة، سواء في نوعية أساليب التعذيب، أو في المدة التى يستغرقها على الشاشة. ربما اعتقادا من صانعى الفيلم، بأن تلك المبالغة تحقق رسالة الفيلم التى أوردها بشكل مباشر في نهايته، والتى تشير إلى أن الدماء التى سالت من هؤلاء المواطنين، إنما هى أمانة في عنق الشعب المصرى كله، الذى يجب ألا يسمح بعودة مراكز القوى مرة أخرى. لكن تلك المبالغة في مشاهد التعذيب - بما صاحبها من المفردات التقليدية لأفلام مراكز القوى من تجسس، وكتابة التقارير، والتناحر بين أجهزة المخابرات، ومشاهد الاغتصاب، والقتل - ربما أدت إلى نفور كثير من المشاهدين، حينما تتحول أمامهم مشاهد الفيلم إلى نوع من التعذيب، والسادية.

وعن واقعة حقيقية، سجلها الكاتب الصحفى جلال الدين الحمامصى في كتابه (حوار وراء الأسوار)، أخرج حسين كمال فيلمه (احنا بتوع الاتوبيس) ١٩٧٩. وهى تسجل تعرض اثنين من المواطنين للسجن، بما صاحبه وجودهما فيه من تعذيب وبطش إلى حد الموت. وذلك دون اقترافهما لاي جريمة. ولكن لوجودهما معا مصادفة في أتوبيس مع مجموعة من المناوئين السياسيين. ويجسد الفيلم معاناتهما السابقة من الخوف المستشرى في النفوس، نتيجة الإرهاب والبطش، وتلصص المخابرات بدعوى حماية النظام الذى يستعد للمواجهة مع العدو الإسرائيلى. كما يدين الفيلم تضخم واستشراء جهاز المخابرات، وممارساته غير المشروعة وسط المواطنين. ثم هذا الاستسلام والخنوع من جانب الشعب، لسوء الظروف السياسية والاقتصادية والتعليمية، والوظيفية... وغيرها.

يدين الفيلم أيضا زيف السياسة الإعلامية ، التى تنشر الأكاذيب وتخفى الحقائق عن الشعب .

وبعد ما يقرب من عشر سنوات ، من واقعة القبض على مراكز القوى فى عام ١٩٧١ ، عادت السينما لتناولها فى فيلم (العرافة) ، الذى قام بإخراجه عاطف سالم . وكان متوقعا بعد مرور تلك السنوات العشر من حركة ١٥ مايو ، أن تكون السينما قد أصبحت أكثر وعيا وإدراكا لظاهرة مراكز القوى ، وتكون قد اكتسبت القدرة على تحليل أسباب وجودها ، ونموها فى المجتمع المصرى ، خاصة فى مرحلة الستينيات . وأن تكون أيضا قد تعدت مرحلة مجرد التعرض لمفرداتها التقليدية - كما سبق القول - من سجن وقتل وتعذيب ورجل شرير ، ولكن بعد عشر سنوات كاملة ، كانت السينما مازالت تدور فى نفس الدائرة .

الفيلم يدين الإرهاب ، والقمع ، وقتل حرية الرأى ، والسجن والتعذيب ، ويشير إلى الخوف المستشرى بين الناس ، من جراء الممارسات العنيفة لمراكز القوى ، التى قد يكون ثمن التخفيف منها فى بعض الأحيان ، إنتهاك حرمان الإنسان بدون رادع من أخلاق أو قانون .

وكالعادة ، جسد الفيلم مركز القوى برجل شرير ، فى مواجهة طالبة حاولت أن تتلمس معرفة أسباب الهزيمة عام ١٩٦٧ ، فشاركت فى مظاهرات الطلبة ، وفى مواجهة أمها المقهورة ، التى أرادت انقاذ إبنتها بكل الوسائل من براثن مركز القوى ، وكان الثمن هو إقامة الأم لعلاقة معه .

ولأن الفيلم يبدأ بنبوءة لعرافة ، تقضى بأن حب الضابط الشاب سينتهى فى بحر من الدم ، فقد بدا الفيلم حريصا طيلة وقت عرضه على تحقيق نبوءة العرافة وتتبع قصة الحب ، ونحى جانبا قضية مراكز القوى . وكان يعود إليها من حين لآخر لمجرد إثبات أنه يحقق واقع مصر الستينيات . ولم يغفل أن ينهى مشاهدته بـ « تقول » إن من أراد الحرية عليه أن يدفع الثمن . ذلك نتيجة اقتناع صانعى الفيلم أيضا أنهم يقدمون فيلما عن الطريق إلى الحرية .

وهكذا كان تناول سينما السبعينيات ، وحتى العام الأول من الثمانينيات لتيمة (ممارسات مراكز القوى) ، والتى تنوعت ما بين أن تكون سينما هدفها التنبيه والتحذير وإثارة والوعى ، ونجح فى ذلك بنسب متفاوتة فيلم (زائر الفجر ، والكرنك ، امرأة من زجاج ، وطائر الليل الحزين ، ووراء الشمس ، واحنا بتوع الأتوبيس) . بينما

كانت هناك أفلام أخرى تناولت نفس التيمة إدعاء وتظاهرا بالجدية ، لكن نتاجها لم يكن سوى أعمال قليلة القيمة ، ورافد هام من روافد السينما الباحثة عن الربح والرواج فقط ، وذلك عندما حاولت ركوب موجة أفلام مراكز القوى في سينما السبعينيات . كما أن وجه تلك الأفلام الدعائي الممالي للعهد الجديد ، يمكن تمييزه بسهولة . وكانت هذه الأفلام مع اختلاف نسبة ما هي عليه من سطحية وادعاء ودعائية في نفس الوقت ، هي (أسياذ وعبيد ، القطط السمان ، آه يا ليل يا زمن ، والعرافة) .

وهكذا أيضا ، كان نتاج الضوء الأخضر لسينما السبعينيات ، وهو في نفس الوقت سينما (الماضي) لنفس الحقبة ، مزيجا من الفن الجيد ، والفن الرديء في نفس الوقت .

الفصل الثانى

حرب أكتوبر والسينما

شكلت حرب أكتوبر رمضان عام ١٩٧٣ ، حدثا عظيما من أحداث مصر ، وكانت فى تفاصيلها ملحمة كبرى لو امتلكها أى شعب فى العالم ، لصنع من بعض تلك التفاصيل ملاحم سينمائية تعيش على مر الأجيال . لكن للأسف مرت السينما المصرية على حرب أكتوبر مرور الزائر الغريب ، ولم تتعامل معها فى السبعينيات إلا من منطلق التجارة . وفى الحال ظهرت أفلام سينمائية تشير إلى الحرب ، لكنها لا تتناولها كحدث عظيم ، وكنقطة تحول فى حياة شعب انتظر لحظة الانتصار على إسرائيل عشرات السنين . وتميزت تلك الأفلام بقدر كبير من السذاجة والسطحية والرداءة شكلا ومضمونا .

وسرعان أيضا ما انصرفت السينما - حتى فى تلك الحدود - عن حرب أكتوبر وكانت آثارها مازالت ساخنة على الساحة الدولية والعربية ، لتلتفت إلى أشياء أخرى أكثر تجارية وربحا .

وفى عام ١٩٧٨ أى بعد ما يقرب من خمس سنوات من الحرب ، وبفيلم واحد أغلقت السينما المصرية باب الحديث عنها فى السبعينيات .

وحتى الآن ومع بداية عقد التسعينيات فى مصر ، لم تنتبه السينما بعد ، ولم تنتبه الدولة بأجهزتها المعنية - وهذا هو الأخطر - إلى حرب أكتوبر . فى الوقت الذى مازالت فيه السينما العالمية ، تعاود اجترار أصغر تفاصيل أحداث الحروب الكبرى والصغرى فى تاريخها ، حتى ولو كانت هى الطرف المنهزم فيها .

وللأسف فقدت السينما المصرية مع مرور السنوات وقع اللحظة ، وصدق تدفق المشاعر ، وعمق الإحساس اللصيق بأحد أهم أحداث مصر فى القرن العشرين ، ولم تعد تمتلك بعد الجانب الأكثر حرارة من ذاكرتها المصورة .

يذكر الرئيس السادات ، « أنه اتخذ قراره بدخول الحرب فى الثلاثين من نوفمبر عام ١٩٧٢ ، لاعتقاده أنه الطريق الوحيد لكسر موقف اللاسلم واللاحرب فى منطقة الشرق

الأوسط . وكان قد سبق له اخراج كل المستشارين السوفيت من البلاد في يوليو من العام نفسه ، ربما لتحقيق عنصر السرية في قرار توقيت الحرب ، وإثباتا أمام العالم أن المصريين هم صناع الحرب ، والنصر .

وفي يوم ٦ أكتوبر ، العاشر من رمضان ، وهو يوم صيام كيبور لدى اليهود . وفي تمام الساعة الثانية وخمس دقائق، فتحت نيران مايقرب من أربعة آلاف سلاح مصرى في وقت واحد ، في الضفة الغربية ، على النقاط القوية ومواقع القيادة في المنطقة الامامية لخط بارليف . في نفس الوقت انطلقت مائتان وخمسون طائرة مصرية عبر القناة ، باتجاه مواقع صواريخ الدفاع الجوى ، ومواقع مدفعية مؤخرة المنطقة ومواقع الرادار ، كما انطلقت الصواريخ طويلة المدى نحو القواعد الإسرائيلية « (١) » .

كانت هذه هي الوقائع الأولى لحرب أكتوبر عام ١٩٧٣ . أو هي المشاهد الأولى التي تكون في مجموعها أفضل سيناريو يمكن تصويره لفيلم حربى .

« فبعد خمس عشرة دقيقة على بدء المرحلة الأولى ، نزلت موجة أخرى من القوارب إلى الماء ، لتعين زوارق الهجوم في الموجة الأولى . واستمرت الموجات ، حتى بلغ عدد الجنود المصريين على الضفة الشرقية للقناة حوالى ثمانين ألف جندى ، في الساعة الثامنة مساء . كما تتابعت موجات الطيران المصرى المتكرر لضرب المراكز الإسرائيلية . وإبتكر المصريون فكرة تصويب خراطيم مياه تعمل بماكينات جازولين ، محمولة نحو هذه الثغرات . وعن طريق تلك الفكرة البسيطة والعبقرية في نفس الوقت تم إحداث اثنين وثمانين ثغرة عرض كل منها سبعة أمتار . ومع بداية فتح الثغرات ، بدأ فريق من المهندسين في العمل ، في مهمة القاء جسور عائمة عبر القناة ، صنع معظمها محليا في ورش السد العالى . وقبل منتصف الليل كانت خمسون معدية للدبابات ، تعمل على طول القناة » (٢) .

وكان يوم الثامن من أكتوبر عام ١٩٧٣ على جبهة سيناء ، من أخرج أيام الحرب ، وأسوأ هزيمة في تاريخ الجيش الاسرائيلى . فقد كان العنصر الوحيد الهام للغاية في الهزيمة الاسرائيلية ، هو الكيفية القتالية للجيش المصرى ، وتنفيذها وفقا لخطط معدة باتقان ، لمواجهة هجمات اسرائيلية مضادة مسبقة .

(١) تريفور . ن . دوبيوى . النصر المحير ، ترجمة الهيئة العامة للاستعلامات ، القاهرة الهيئة العامة للاستعلامات ، مطابع الاهرام التجارية ، ١٩٨٨ ، من ص ٤٣٣ إلى ٣٧٤ .

(١) تريفور . ن . دوبيوى : نفس المرجع . من ص ٤٣٣ إلى ٣٧٤ .

« وفي اليوم الثاني عشر من أكتوبر ، كان النصر المصري قد أصبح حقيقة مؤكدة . وأبلغت الحكومة الاسرائيلية رسميا حكومة الولايات المتحدة الأمريكية ، أنه بدون تمويل عسكري سريع قد تتعرض اسرائيل للتدمير ، وبدأ بعد ذلك خط الامداد الجوي الأمريكي الرسمي لاسرائيل . ثم تتابعت بعد ذلك الإشتباكات الحربية والمفاوضات ، والمحادثات السياسية ، بعدما تحقق لمصر أول انتصار لها على العدو الاسرائيلي ، منذ بدأ المواجهة بين اسرائيل والعرب منذ عام ١٩٤٨ » (١).

وهكذا شهد شهر أكتوبر عام ١٩٧٣ ، ملحمة عسكرية كبرى بكل المقاييس تحوى في داخلها تفاصيل صغيرة قتالية ، وإنسانية ، وبطولية ، هي في حقيقتها مادة لسينما ثرية ، أو مشروعات حية لسيناريوهات سينمائية ، لا يلزم لاعدادها النهائي سوى رتوش قليلة ، وبها كان يمكن للسينما المصرية التي تعودناها في تاريخها — وحتى لحظة نصر أكتوبر — سينما غائبة ، أو سينما وراء الحدث . كان يمكنها أن تلج من الباب المفتوح مع فرحة النصر ، إلى الواقع المصري المعاش . وأن تتخلى عن سمتها كسينما للماضى .

كان تعامل السينما المصرية المباشر مع حرب أكتوبر في السبعينيات ، من خلال خمسة أفلام هزيلة ، لا تخرج عن كونها أفلاما للمناسبات ، تم تنفيذ معظمها عقب الحرب مباشرة ، كدليل على مشاركة السينما في أحداث مصر . لكنها بالمنطق التجارى الباحث عن الربح فقط ، كانت استغلالا لتشوق المتفرجين لرؤية صور من نصر عظيم لم يشاهدوه ، ولبطولة وفداء واستشهاد ، يشعروهم بالزهو والكبرياء . وحتى ماتم انجازه من زمرة تلك الأفلام بعد سنوات من الحرب ، لم يخرج عن خضوعه لنفس ذلك المنطق المادى ، في الذكرى السنوية لحرب أكتوبر ، فيما جعل سينما الاحتفاء بأكتوبر في حقيقتها (سينما التجارة بأكتوبر) . إلا أنه يجب أن نتطرق إلى ملحوظتين :

الأولى : ولأنه حسب المعيار السابق في اختيارنا للأفلام موضع الدراسة — والذي سبق التعرض له في الفصل الثانى من الباب الأول — فإنه يلزم اسقاط أفلام سينمائية هزيلة المستوى ، لم يدخل في اعتبار صانعيها أى تقدير لحدث سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى ، حتى لا يكسبها التحليل ، ولا تكسبها المناقشة قيمة هي ليست لها على الاطلاق . ومن هذا المنطلق كان يجب اسقاط أفلام أكتوبر ، أو

(١) تريفور . ن . دويوى : نفس المرجع . انظر من ص ٥٤٠ إلى ٦٥٠ .

سينما التجارة بأكتوبر . لكن الابقاء عليها ، وتناولها ، أو تناول أكتوبر بها إنما يرجع إلى أنها هي جملة انتاج السينما المصرية عن هذه الحرب ، وهي مارج لها على أنها هي أفلام أكتوبر . في نفس الوقت الذي لا توجد فيه أفلام أخرى ذات قيمة تناولت نفس الموضوع ، ويمكن استبدالها بها واخضاع تلك الأخرى الجيدة للدراسة والتحليل .

الثانية : أننا في تناولنا السابق للأفلام ، لم نكن نتطرق إلى تفاصيل أحداث الفيلم ، وإنما كنا نلتقط منها فقط ما هو مرتبط بتغيرات مصر السياسية والاقتصادية والاجتماعية . أما مع تلك المجموعة فقد يكون من المفيد أن نشير إلى تلك الأحداث ، على اعتبار أنها تسهم كثيرا في القاء الضوء على مدى سداجة ، ومدى سطحية تناول أكتوبر في تلك السينما ، التي نسبت إليه ادعاء وتجارة .

وهذه المجموعة تضم أفلام : الرصاص لا تزال في جيبي ، الوفاء العظيم ، بدور ، حتى آخر العمر . والعمر لحظة . وهي تأتي تحت تصنيف (سينما التجارة بأكتوبر) . ولأن سينما أكتوبر كانت تحمل في طياتها التعرض للنكسة فإن ذلك يأتي تمييزا لها عن (سينما النكسة في سينما الانتصار) التي تنقسم بدورها إلى مجموعتين الأولى هي سينما التجارة بالنكسة والثانية هي سينما التعرض للنكسة . مما سيأتي ذكره بالتفصيل .

أولاً : سينما التجارة بأكتوبر

في عام ١٩٧٤ ، أي بعد مالايزيد عن عام واحد من حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، بدأ عرض السينما المصرية لأفلام الحرب . وفي خلال عدة أشهر ، تم عرض ثلاثة أفلام هي : الوفاء العظيم ، الرصاص لا تزال في جيبي ، وبدور .

الفيلم الأول (الوفاء العظيم) أخرجه حلمي رفلة ، وتعرض لرجل تقتل زوجته يوم زفافها على يد آخر أحبها ، لكنه كان متزوجا وله ابن ، فلم يستطع الزواج منها . ويبقى الرجل حزينا مكتئبا على فقد عروسه ، وشاعرا بالرغبة في الانتقام من قاتلها ، إلى أن يتبنى بنتا صغيرة فقدت أهلها في حرب ٥٦ ، فتعيد البسمة إلى حياته . وعندما تكبر الفتاة لاتجد إلا ابن القاتل - الذي أصبح رائدا في الجيش فترة بعد النكسة ، ينتظر لحظة مواجهة العدو - لاتجد إلا هو ليتقدم لها للزواج . يطرده الأب متذكرا قتل أبيه لعروسه . ويزوج ابنته بآخر ، وترضى الفتاة بذلك ببساطة رغم عمق حبها للضابط .

وفي حرب أكتوبر ، وبالصدفة البحتة ، يجمع المكان ما بين الضابط والزوج . ويقرر الزوج بعدما علم بحب قائده لزوجته أن يتخلى عنها ، خاصة بعدما فقد القائد ساقه في الحرب ، ويوافق الأب بعدما شعر بأن إصابة الضابط كانت من أجل مصر .

القصة تقرب إلى حد السذاجة . حاولت التقاط ملامح لأفلام أجنبية عن الحرب ، لكنها فقدت المصرية والعالمية . اعتمدت على عالم الصدفة ، والمبالغة ، وتكدس الحوار بالكلمات الحماسية الخطابية عن الرغبة في الانتقام ، وحق مصر على الجميع ، واختلط الجد بالهزل وأغانى عيد الميلاد ، ودلال ودموع البطلة .

أما أكتوبر في الفيلم فلم يظهر إلا في آخره ، ومن خلال مشاهد محدودة جدا ، لم نلمح من خلالها سوى بطل الفيلم ، وقلة آخرين ، مجرد بعث بعض الحركة في المشهد الحربي ، وضاعت هباء المساعدات الضخمة - كما نوه الفيلم في لافتة بدايته - التي قدمتها القيادة العامة للقوات المسلحة ، من أجل انجاز ذلك العمل .

أما أكتوبر أيضا كمعنى ، وكقيمة ، كحقيقة في حياة مصر في تلك الفترة ، فلم يتنبه الفيلم لها على الإطلاق .

وجاء فيلم (الوفاء العظيم) نموذجا متقدما - زمنيا فقط - لسينما التجارة بأكتوبر .

أما فيلم (الرصاصة لاتزال في جيبى) لحسام الدين مصطفى ، عن قصة لاحسان عبد القدوس نشرت عام (١٩٧٥) ، فلم يختلف كثيرا عن سابقه . وهو يعرض لشاب يدرس في الجامعة ، على علاقة حب بابنة عمه التي تتعرض للاغتصاب من قبل وكيل الجمعية التعاونية في القرية التي تعيش بها . فيقرر ابن العم وهو الهادئ المثقف ، الذي يعيش في عزلة عن الناس ، أن يلتحق بالجيش - زمن النكسة - فقط ليتعلم ضرب النار فيقتل غريمه . وفجأة تقوم الحرب ، فيوجه نفس الرصاصة الى العدو الاسرائيلي ، ويقرر أن يحتفظ في جيبه دائما برصاصة حتى تكون حبيبته في أمان . أما مغتصبها فقد قرر الفيلم أن يطرده من أحداثه فجأة ، ولمكان ولأسباب غير معلومة .

وحتى في هذا الإطار الضيق ، والعرض الساذج ، الذي أراد أن يستخدم فيه الفيلم الرمز لمصر ، ولمغتصبها ، ولكيفية حمايتها ، فلم يستطع أن يحقق نجاحا فيه ، رغم الحشد الهائل لمجموعة من كتاب السيناريو ، ومخرجي المشاهد الحربية ، ومخرج الفيلم نفسه ، مما كان يوحى بعمل على مستوى هذا التجمع .

لم تكن حرب أكتوبر في هذا الفيلم هي الحدث الأكبر ، ولم تشمل بوجودها الشخصيات والأحداث ، لكنها كانت الهامش الذي لا يمثل ثقلا أو قيمة .

أما الفيلم الثالث في مجموعة عام ١٩٧٤ ، فكان فيلم (بدور) لنادر جلال ، واستطاع هذا الفيلم أن يفوق مثليه ، من حيث تمثيله لسينما التجارة بالنصر .

الفيلم يعرض لعامل مجارى مقهور يعمل تحت الأرض ، يلتقى بنشالة تدعى أنها أخته ، وتقيم معه ، وعندما يعلم أهل حارة الطيبين ، أنه لاصلة لها به يطردونها ، ثم يهربون للبحث عنها ، في نفس الوقت الذى تقوم فيه حرب أكتوبر ، ويجند عامل المجارى، ويعود جريحا .

الفيلم لم يجد سوى عامل المجارى والنشالة كنماذج فذة لأبطاله ، ومعهما مجموعة من النشالين ، ومجموعة من الراقصين والراقصات ، الذين يعملون مع العاملة فى الحى الفقير . وحتى يسبغ الصفة الوطنية عليهم ، فقد جعل عامل المجارى يفقد أهله فى حرب ٥٦ ، وجعل أخا للعاملة يستشهد فى ١٩٦٧ ، وهى وسط الرقصات والمواويل والنكات الركيكة تنادى بالنار له ، وتؤكد أنها لن تعلن الحداد إلا بعد موت قاتليه من اليهود . وعندما تقوم أكتوبر ، لانرى مشاهد منها سوى ما يحوى فقط عامل المجارى ، وبعض النشالين ، ومجموعة العاملة ، الذين غيرتهم الحرب وأيقظت فيهم روح الوطنية ، ولا أثر لجنود آخرين ، إلى جانب مانشتات الجرائد التى تقول أن الحرب قد قامت .

فى هذا الفيلم أيضا قامت حرب أكتوبر فجأة ، وبلا مقدمات ، وعند ما يقرب من نهاية الفيلم . كما لو كانت قد أضيفت كنهاية لم تكن قد طرأت من قبل على ذهن صانعيه .

وكان (بدور) نموذجا آخر من نماذج التجارة بأكتوبر فى السينما المصرية ، بعد ما لا يتعدى سنة واحدة من تلك الحرب .

وبعد سنتين من أكتوبر ، قدم أشرف فهمى فيلم (حتى آخر العمر) ، عن قصة لنينا رحباني ، واشترك فى كتابة السيناريو أربعة ، مما أوحى أيضا بأن العمل سيدل على جهد واضح . لكن الفيلم جاء أيضا محدود القيمة . وعرض لقصة حب بين ضابط وفتاة انتهت بالزواج ، وأصيب الزوج فى أكتوبر بعاهة أقعدته ، وكان لها أثرها فى مشاعره تجاه زوجته وشكه فى سلوكها ، لكنها تتمسك بوجودها إلى جانبه فى محنته . وينتهى الفيلم بتجدد أمله فى الشفاء عندما تنجح عملية جراحية لزميل له ، كان يعانى من نفس الإصابة .

وقد أفرد الفيلم لحرب أكتوبر مساحة هائلة من مشاهد ، وغرض للهجمات الأولى ، والعبور ، وهجوم الطيران ، وتقدم المشاة ... الخ بمبالغة شديدة ، حتى بدأ الأمر كما لو كان عرضا لمعركة حربية منفردة لاعلاقة لها بالفيلم . لم تكن الحرب خلفية للأحداث ، أو مشاركة في دفعها إلى الأمام ، لكنها كانت مشاهد طويلة في نهاية الفيلم لها صفتها التسجيلية ، وصورة مكررة مما ورد قبل ذلك في أفلام أكتوبر السابقة ، مع مشهد عابر لبطل الفيلم وهو يشارك في الحرب من خلال طائرته .

أما تأثير أكتوبر في الفيلم فلم يتعد إصابة بطل الفيلم ، ونتائجها لم تتعد جدران بيته وعلاقته بزوجته ، ولم ينجح الفيلم في عرض قصة الحب أو قصة الحرب .

وفي عام ١٩٧٨ أى بعد خمس سنوات من حرب أكتوبر ، قدم محمد راضى فيلم (العمر لحظة) عن قصة ليوسف السباعى نشرت عام (١٩٧٣) ، وكان متصورا بعد خمس سنوات من الحرب أن تقدم السينما أفضل أفلام أكتوبر لكنه جاء كسابقه .

توهم صانعو الفيلم أن مجرد ورود مشاهد من حرب أكتوبر ، يعنى أن الفيلم عن هذه الحرب ، وذلك ما حدث في فيلم (العمر لحظة) ، الذى تعرض لصحفية وطنية المشاعر ، تعاني من زوجها رئيس التحرير الانهزامى الطابع ، الذى لا يؤمن بأن مصر قادرة على خوض غمار حرب جديدة . كما أنه على علاقة بعشيقة ممثلة تسعى لنشر صورها وأخبارها عن طريقه . وتلتقى الصحفية بضابط له طفلة والدتها توفيت ، يقف على خط النار في الجبهة ، ويتكرر لقاؤهما ، وتحبه ، لكنه يصاب في حرب أكتوبر ، ويموت . في نفس الوقت الذى يعرض فيه الفيلم لقصة جندى آخر . تعلق به امرأة تقوم بإدارة جلسات تعاطى الحشيش . ومايصحبها من ابتذال ، وتجمع الصدفة كالعادة مابين الضابط ، والجندى في نفس الموقع ، كما تجمع مابين الصحفية ومابين الضابط ، عند تغطيتها لأخبار الجبهة ، في ذلك الموقع بالذات . ويموت الجندى كما يموت الضابط ، لتردد الصحفية في النهاية (أن أغلى الناس يموتون كى تعيش مصر) .

الفيلم كسابقه جميعا لم يتقدم خطوة واحدة في طريق فهم أكثر وعيا ، لعمل فيلم من أفلام الحروب ، رغم سعة انتشار هذه النوعية من الأفلام في سينما العالم كله . بل غلب عليه الطابع التجارى ، خاصة وأن منتجته هى بطلته ، وساده الارتجال . والخطابية ، دون تعمق لأى موقف أو تحليل لأى حدث ، واقتصرت نتائج أكتوبر فيه أيضا على أبطاله المحدودى العدد ، دون مصر كلها .

كانت هذه نظرة عامة على مجموعة أفلام السبعينيات وحتى عام ١٩٨١ والتي أطلق عليها أفلام حرب أكتوبر ويمكن أن نلمح بها سمات عامة :

- إن التعرض لمجتمع ما قبل أكتوبر في تلك الأفلام - أى مجتمع هزيمة ١٩٦٧ كمقدمة لنصر أكتوبر كان تعرضا هزيعا ، خاطفا ، اعتمد في معظمه على عناوين جرائد ، وكلمات عابرة على ألسنة الناس - دون أن نلمح للهزيمة أثرا عميقا في النفوس .

- جاء تناول أكتوبر كحدث منفصل عن جملة الفيلم كعمل فنى - وكان أقرب في تلك الأفلام للمشاهد التسجيلية التى تكررت في معظمها ، دون أن نلمح تلاحما بين أكتوبر وبين بقية نسيج الفيلم .

- لم تظهر مقدمات لحرب أكتوبر في تلك الأفلام ، ولا إلى حتمية حدوثها ، وإنما وقعت في معظمها فجأة ، وجاءت متأخرة عند ما يقرب من نهاية الفيلم - فبدت كنهاية مضافة كان يمكن استبدالها بأي حدث آخر .

- وردت مشاهد حرب أكتوبر اما مسهبة طويلة بلا مبرر فنى واضح ، أو مقتضبة سريعة ، ولم يستطع فيلم واحد أن يحدث حالة توازن فيما يجب عرضه أو حذفه من تفاصيل تلك الحرب .

- رغم اشتراك أعداد من كتاب السيناريو ، ومخرجى المعارك الحربية ، ورغم معاونة ومساعدة القوات المسلحة المنوه عنها في بداية معظم تلك الأفلام ، إلا أن النتيجة النهائية للفيلم كعمل فنى ، لم تعكس ذلك المجهود الجماعى المكثف فى عملها ، وبدا الناتج هزيعا .

- اتجهت تلك الأفلام إلى أن تكون نهايتها قاتمة تثير الحزن والأسى ، فقد كان مصير أبطالها من الضباط والجنود إما الموت وترك الحبيبة ، أو الأم ، أو الابنة ، وإما العجز عن الحركة ، وإما الإصابة فى أحسن الحالات . وانتهت الأفلام باثارة الشجن ، وكراهية تلك الحرب من جانب المشاهد تلك التى فرقت بين الأحبة ، أو سببت لهم التعاسة . ولم تنجح تلك الأفلام فيما كان يجب أن يكون هدفها الأول ، وهو الإحساس بالفخر والاعتزاز من جراء تحقيق الانتصار على العدو ، واستيعاب معانى الوطنية والفداء والتضحية ، والوعى بأكتوبر كقيمة وإنجاز عظيم ، وكفرحة كبرى فى الشعور المصرى .

- كان من أبرز نقاط ضعف تلك الأفلام حوارها الهزيل ، الذى لم يخرج عن كونه كلمات حماسية ، خطابية ، مدرسية الطابع ، لم تحقق أى إحساس بمصداقيتها ،

ووردت في كثير من الأحيان في غير أوقاتها المناسبة ، أو صدرت عن من هم غير جديرين بترديدها .

- اختلطت في معظم تلك الأفلام أحداث الحب ، والحرب ، مع كثير من توابل السينما المصرية التجارية المعروفة من أغاني ، ومواويل ، ورقصات ، ومع كثير من مظاهر التبذل ، والعري . واعتمدت أحداثها في وقوعها على عامل المصادفة ، وانتهت بنهايات تكاد تكون متوقعة منذ بداية الفيلم . مما يؤكد رغبة صانعي تلك الأفلام في ترويجها والكسب من ورائها ، واستغلال أكتوبر كعنصر جذب للجمهور فقط .

- حتى في حدود نتائج حرب أكتوبر من خلال تلك الأفلام ، وما أحدثته من آثار عميقة ، وقتية ، ودائمة في المجتمع المصري ، فلم تستطع أيضا سينما أكتوبر أن تعرض لها ، وانتهى الفيلم غالبا بعودة البطل ، أو موته ، أو بامتداد بسيط في بعض أحداثه دون تعرض ولو سريع لآثار أكتوبر ، في نسيج المجتمع المصري ، وفي نفوس مواطنيه ، كما لو أن حرب أكتوبر قد انتهت مهمتها في الفيلم مع انتهاء مشكلة أبطاله .

وهكذا كان تناول السينما المصرية لحرب أكتوبر من خلال أفلامها الخمسة ، الذي امتد عرضها منذ عام ١٩٧٤ وحتى بداية الثمانينيات ، مما يمكن معه القول أنه مع تلك النتائج الهزيلة سينمائيا ، أن السينما المصرية لم تقترب بعد من حرب أكتوبر ، ولم تتناولها التناول الحقيقي ، الذي يحمل في طياته مستوى ، وقيمة ووعيا .

وقد يعكس ذلك عدة أسباب :

١ - يتخذ كثير من السينمائيين ، وراء نقص الامكانيات المادية التي يتطلبها تنفيذ فيلم عن حرب أكتوبر ، ذريعة ، لعدم اقبال السينما المصرية على صنع فيلم كبير عنها ، لا يمتلك القطاع الخاص القدرة على تمويله ، ولا يوجد قطاع عام على الساحة السينمائية قادر على القيام بتلك المهمة بعد الغائه في بداية السبعينيات ، كما لم تبد الدولة أية بادرة لتمويل فيلم خاص عن تلك المناسبة .

٢ - قد يعكس ذلك عدم قدرة السينمائيين المصريين الحقيقية ، على صنع فيلم كبير عن أكتوبر ، وأن ما قدموه من أفلام محدودة القيمة ، وراء بعضها مخرجون كبار ، إنما يمثل في الحقيقة مدى قدرة السينما المصرية على صنع أفلام من ذلك النوع ، الذي يبدو أنها لا تمتلك مقومات اجادته ، ولا الخبرة المسبقة أو المكتسبة لانجازه .

٣ - قد ترجع محدودية تناول السينما المصرية لحرب أكتوبر ، من حيث عدد الأفلام التي كان من الواجب صنعها ، إلى أنه مع الانفتاح الاقتصادي غير المخطط الذي

أعلنه الرئيس السادات كنهج اقتصادى للدولة عام ١٩٧٤ ، ومع وضوح نتائجه لغير صالح القطاع الواسع من الجماهير . ومع عقد معاهدة السلام مع إسرائيل ، وتطبيع العلاقات معها ، وهى العدو فى حرب أكتوبر ، ومع اتجاه النظام الحاكم فى السبعينيات لتضييق حيز الديمقراطية التى كان قد بدأ بنفسه خطواتها الأولى ، فقد سببت تلك الممارسات استياء قطاع كبير من المثقفين ، ومنهم السينمائيون ، الذين أحجموا عن اظهار تأييدهم للنظام حتى ولو كان التأييد لنصر حقيقى ، لكنه تم فى عهد السادات ، الذى أجهض فى نظرهم نتائج حرب أكتوبر على الساحة المصرية والعربية والعالمية ، بتلك الممارسات المرفوضة .

٤ - كان وراء ذلك أيضا ما اتسمت به السينما المصرية فى كثير من أوقاتها ، من صبغة تجارية باحثة عن الربح ، ومتوجهة إلى ما يدره شبك التذاكر ومع أكتوبر استغلت السينما التهاب مشاعر الجماهير عقب النصر ، وتشوقهم لرؤيته على الشاشة ، ثم انصرفت عن أكتوبر ، لتلتفت إلى أشياء أخرى أكثر جدة ، وأكثر تحقيقا للربح . وربما كانت تلك الأسباب الأربعة السابقة مجتمعة ، وراء ذلك الانصراف من السينما المصرية عن أفلام حرب أكتوبر ، وعن تردى مستوى ماتم تنفيذه بالفعل منها .

ثانيا : سينما النكسة فى سينما الانتصار

عند انتهاء عقد الستينيات فى مصر ، لم تكن السينما المصرية قد جرأت بعد على الاقتراب من تناول هزيمة عام ١٩٦٧ . ومع بداية السبعينيات ، بدأت السينما تتلمس طريقها على وجل من تلك المنطقة المحظورة . حتى توفى الرئيس جمال عبدالناصر الذى وقعت فى عهده الهزيمة ، وبدأ عهد أنور السادات ، فبدأ عدد من الأفلام يتعرض للنكسة أو بالتحديد لمظاهر مجتمع النكسة فى مصر . هذا المجتمع الذى اختلطت فيه مشاعر ومظاهر متناقضة ومتضاربة : اختلط فيه الاحباط ، والمرارة ، واليأس . مع الرغبة فى التحدى ، والقدرة على الصمود ، والأمل فى مواجهة العدو من جديد . كما تناقض فيه مجتمع جبهة القتال ، المواجه للعدو على الضفة الشرقية للقناة ، مع مجتمع مهجرى القناة اليائس من المستقبل ، مع مجتمع اللاوعى فى قطاعات كبيرة من العاصمة والمدن .

لكن تعرض السينما المصرية لتلك المظاهر ، تراوح ما بين التعمق ، والوعى ، وأحيانا القدرة على التنبؤ بالمستقبل الأفضل والانتصار القادم ، وما بين استغلال ما أصاب

المجتمع المصرى من مظاهر التردى النفسى والأخلاقى بعد النكسة ، لتكون موضوعات
أثيرة لعدد من الأفلام لم تتعرض فى حقيقتها للنكسة ، بل تاجرت بها .
ومن هنا تراوحت أيضا الأفلام التى تناولت النكسة فى السينما المصرية فى
السبعينيات ، وحتى بداية الثمانينات ، ما بين (التعرض) للنكسة (والتجارة) بها .
كما أن اختيار لفظ (التعرض) إنما يرجع إلى أنه حتى فى حدود تلك الأفلام ، فإن
فيلما مصريا واحدا لم يقترب من التلمس الحقيقى لأسباب الهزيمة ، ولقدماتها ،
ولوقوعها ، ولكيفية هذا الوقوع ، ولم يقترب من مناقشة تضخم حجم الخسارة
العسكرية ، وآلاف الضحايا ، وللموقف الحقيقى للنخبة الحاكمة ، ولتقديرات رأس
الحكم .

لم يكن مطلوبا من الأفلام المصرية أن تتحول إلى مقالات مصورة للتحليل
العسكرى ، والسياسى والنفسى ، لكنه من غير المتصور أيضا أن تبقى الأفلام بمنأى
عن هذه الهزيمة ، مع عمق خلخلتها للمجتمع المصرى فى تلك السنوات . أو أن تكتفى
بمجرد التعرض لمظاهر هامشية ، بادية على السطح دون العمق .

وظلت الهزيمة العسكرية لعام ١٩٦٧ وحتى الآن ، بعيدة عن التناول الموضوعى فى
السينما المصرية .

وفى إطار تلك المجموعة الأولى (سينما التجارة بالنكسة) ، كانت أفلام ثرثرة فوق
النيل ، الخوف ، وحمام الملاطيلي .

وفى إطار المجموعة الثانية التى (تعرضت للنكسة) ، مع تراوح قيمة هذا التعرض ،
كانت أفلام : أغنية على الممر ، أبناء الصمت ، العصفور ، ظلال على الجانب الآخر ،
والحب تحت المطر .

المجموعة الأولى : سينما التجارة بالنكسة :

وهى تلك الأفلام التى اتخذت من مجتمع الهزيمة مادة لها ، وانتقت أوجهها منه
بالتحديد . وهى تلك التى تتعلق بالتدهور الأخلاقى الذى صاحب سوء الأوضاع
الاقتصادية ، والاحباط النفسى الذى أعقب الهزيمة ، وحالة اللام أمل والضياع ، التى
أصابت الجميع خاصة فئات الشباب .

ومن خلال عرض صور لهذا التدهور الأخلاقى ، إستطاعت تلك الأفلام أن تستحوذ
على الجمهور ، وهى تدعى فى نفس الوقت أنها تعرض لمجتمع الهزيمة ، وتدعو الى تعدى
آثاره ومساوئه ، وتذكى من روح المقاومة لدى الناس . وهى كلها ادعاءات ضاعت وسط

الكم الهائل من مشاهد فاضحة ، كانت هى الهدف من صناعة تلك الأفلام .

ومن الملاحظ أن تلك الأفلام تم عرضها قبل اكتوبر ١٩٧٣ .

فى عام ١٩٧١ عرض فيلم (ثرثرة فوق النيل) للمخرج حسين كمال ، عن قصة لنجيب محفوظ نشرت عام (١٩٦١) ، أدان الفيلم مظاهر كثيرة للحياة فى مصر وقت النكسة ، كاستغراق فئات كثيرة فى حالة من اللاوعى ، واللامبالاة . وأشار الفيلم الى المتسببين فى الاساءة لمصر إلى حد الاجهاز عليها ، وما زالوا موجودين فى مواقعهم . وإلى انقسام مصر الى مجتمع الجبهة ومجتمع اللهو ، كما أشار الى تخريب القطاع العام ، وسوء أحوال العاملين المادية ، وانتشار النماذج الفاسدة ، وأكد ضرورة التغيير والتطهير ، وقهر الخوف والتردد .

لكنه من الملاحظ أن هذا الفيلم ، كان آخر الأفلام التى أنتجت داخل اطار الضوء الأخضر لسينما الستينيات - الذى سبق التعرض له بالتفصيل فى الفصل الثالث من الباب الأول - وعن طريقه شاهد الجمهور نماذج تعرض على الشاشة للمرة الأولى ، كما أن كثيرا مما يتداولونه سرا وخوفا يدور أمامهم . ومن هنا جاء انتشار الفيلم ورواجه . إلى جانب أنه كان يمثل لونا من ألوان فن (ايلام الذات) بعد النكسة ، ودار فى اطار النظرة السوداوية القائمة التى سيطرت على الأغلبية .

كان هذا هو الوجه الجاد للفيلم ، لكن اطاره كان مزيجا من العرى ، والجنس ، وتعاطى المخدرات بما يرتبط بجلسات تعاطيها من نكات فاضحة ، وعلاقات مشبوهة ، وهذيان نماذج فاسدة من الرجال والسيدات لا تجد للحياة معنى إلا من خلال الدخان الأزرق . «وحتى هذا الوقت ، كانت قوانين الرقابة الخاصة بالسينما تحرم ظهور (الجوزة والحشيش) على الشاشة ، فى أماكن ومواقف قد تؤدى الى احتمال تقبلها من ناحية الجمهور »^(١) . وكان ظهورها فى هذا الفيلم ، وبهذه الكيفية ، هو الاستثناء الأول . وفى اطار محاولة التخفيف عن الجمهور منعا للانفجار عقب الهزيمة ، هذا الاستثناء الذى تفشى فى الأفلام المصرية بعد ذلك فى السبعينيات والثمانينيات ، وأصبح داخل اطار المسموح به .

وهكذا مثل فيلم (ثرثرة فوق النيل) نموذجا واضحا لأفلام التجارة بالنكسة .

الفيلم الثانى هو فيلم (الخوف) الذى عرض عام ١٩٧٢ ، للمخرج سعيد مرزوق .

(١) وذلك تبعا للقانون رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ للرقابة على المصنفات الفنية ، الذى استلزم شرطا واحدا لظهور

المناظر الخاصة بتعاطى المخدرات على الشاشة وهو ألا توحى تلك المناظر بأن التعاطى شىء مألوف .

وكسابقه تعرض الفيلم لأشياء تبدو جادة ، فقد عرض لعنف الاهتزازات التى أصابت جيل الشباب الذى عاصر الخامس من يونيه ، إلى جانب ما يعانون منه من سوء أحوالهم المادية وفقدانهم للأمل فى المستقبل ، كما أدان الفيلم الخوف ، واليأس والاحباط . وأشار إلى ضرورة قهر الخوف ، وإعلان التحدى والصمود ، وامكانية الانتصار القادم عند المواجهة مع العدو . وتصدرت الفيلم عبارة للكاتب محمد حسنين هيكل يشير فيها إلى أن المبالغة فى تقدير قوة نيران العدو خطأ ، لأن ذلك سيحول دون التحرك أو التقدم للأمام . كما اتخذ الفيلم من (بواب) إحدى العمارات تحت التشطيب رمزا لذلك العدو ، فى مواجهة شاب يعمل بالتصوير الفوتوغرافى ، جمعت الظروف مع فتاة فقدت أهلها فى غارة للإسرائيليين ، على خط القناة ، وتعانى من الوحدة وآثار ما مرت به من دمار ومأس . ورغم خطأ اختيار الرمز هنا على اعتبار أن حارس المبنى هو رمز للحماية والأمن وليس للاعتداء والهجوم ، فقد أشار الفيلم من خلال المواجهة بين الثلاثة إلى امكانية انتصار الشاب على الحارس الضخم الجثة ، الجمهورى الصوت ، والحاد الملامح والقسمات ، إذا ما عزم الشاب بالفعل على مواجهته والقضاء عليه .

لكن تلك المعانى أيضا ضاع جانب منها مع الايغال والمبالغة فى استخدام الرمز ، وضاع الجزء الأكبر منها تحت ركाम هائل من التصورات العارية لامرأة تصورت الفتاة أنها كانت تتردد على منزل الشاب . واختلطت تلك المشاهد الفاضحة المتخيلة ، مع مشاهد الواقع الذى يعيشه كل من الفتاة والشاب لتطفى على الجانب الأكبر من الفيلم . ولتبقى المشاهد فى حالة انتظار دائم لمزيد من هذه التصورات التى لا تتفق أساسا مع مكونات شخصية فتاة صغيرة حزينة ، تعيش فى تفاصيل نكبة أهلها وفقدانهم ، وتبدو أقرب الى طابع البساطة والريفية منها الى هذا الخيال الجامح .

ومثل فيلم (الخوف) النموذج الثانى لسينما استغلال جانب من جوانب مجتمع النكسة ، وليصل إلى المشاهد من خلال أقرب الطرق إليه .

الفيلم الثالث كان فيلم حمام الملاطيلي (١٩٧٣) للمخرج صلاح أبو سيف عن قصة نشرها اسماعيل ولى الدين عام (١٩٧٠) ، وقد فاق هذا الفيلم سابقه فى التجارة بالنكسة ، فى السينما المصرية .

تعرض الفيلم لمجتمع مصر أيضا وقت النكسة ، وأشار إلى ماساد قطاعات منه من تفسخ اجتماعى وفساد أخلاقى . تحت وطأة الحاجة المادية واللامأوى وصعوبة الحصول على وظيفة . كما أشار إلى ضرورة تنبيه الشعب إلى حالة اللا مسئولية

واللاوعى التى تمسك بكثيرين ، وإلى ضرورة التنبه واسترداد القدرة على المقاومة والتصدى ومحاربة العدو كطريق وحيد للخلاص .

اختار الفيلم نموذجا له ، شابا من مدن القناة التى تهدمت ، رحل أهله ليعيشوا فى مكان آخر ، فى تجمعات التهجير التى تعاني من الفقر ونقص الخدمات واليأس من العودة إلى مدن المواجهة من جديد . ونزل الشاب إلى القاهرة ، وهناك يلتقى بفتاة قدمت من الريف ، وفشلت فى الحصول على عمل ، واستعاضت عن ذلك بعلاقات مع كثيرين كى تعيش . وكان مكان لقاء الشابين أحد الحمامات الشعبية القديمة حيث شهد هذا المكان ، أكثر مشاهد السينما المصرية – ربما فى تاريخها كله – توغلا فى العرى والجنس، إلى الحد الذى أثار ثائرة أصوات كثيرة تندد بهذه المشاهد الفاضحة على الشاشة .

وقد حققت تلك المشاهد بالطبع اقبالا جماهيريا واسع النطاق ، إلى جانب احياءات ، ومشاهد أخرى تشير إلى علاقات نفس الشاب بزوجة صاحب الحمام الشعبى ، وإلى نموذج لفنان شاب يعاني من الشذوذ ويرجع أزمته إلى تدليل أمه له فى الصغر ، ثم هجرتها مع والده إلى الخارج ، والتخلى عنه عندما شعرا بأنه لاحل لأزمة الابن التى تثير الخجل .

بالغ الفيلم فى التعرض لمظاهر الانحراف ، والفساد الأخلاقى ، حتى استوعبت تلك المشاهد الفيلم كله ، وأكسبته طابعا تجاريا بحتا ، رغم محاولات مخرجه أن يؤكد أن لفيلمه مسحة وطنية . ورغم مواعظ رجل شعبى ترددت على طول الفيلم ، تدعو إلى الصمود وهو ينادى «أصحى يا مصر» شدى الهمة وعدى يا مصر» ، لكن كلماته التى لا تبدو موائمة لفهمه وقدرته على الاستيعاب ، ضاعت هباء ، وسط ركाम أقصى توابل السينما المصرية سوءا وتدهورا .

وهكذا أيضا جاء الفيلم الثالث فى مجموعة أفلام التجارة بالنكسة ، أكثر تلك الأفلام تجارية .

ويمكن أن نتبين من مجموعة تلك الأفلام :

– أن التعرض لمظاهر الفساد الأخلاقى ، لا يعنى على الإطلاق عرضه علانية على الشاشة .

– كما أن التشدد بالوطنية وبخلفية الفيلم السياسية من جانب صانعيه ، لا يكفى

تحقيقها مجرد كلمات حماسية أو خطابية الطابع تنتشر على طول الفيلم . ثم تبتلعها أشياء أخرى أكثر جاذبية . في اقتناص الجمهور .

- كما أن التعرض لمجتمع النكسة ، وانتقاده ، والدعوة لتعدى آثاره انتظارا للنصر المرتقب ، لم تكن معانى دائرة في ذهن صانعى تلك الأفلام على الإطلاق ، لكن التجارة بالفن في أردأ صورة كانت وحدها هي الهدف .

المجموعة الثانية : سينما التعرض للنكسة :

وهي تلك الأفلام التى تناولت النكسة ، سواء ما يتعلق بانعكاساتها في المجتمع المدنى ، أو العسكرى . ولأن التناول - كما سبق الإشارة لذلك في مقدمة المبحث الثانى من هذا الفصل - لم يتغلغل إلى الأعماق ليكشف ، ويحل ، ويضىء ويقدم رؤية ، فقد كان أقرب إلى التعرض منه إلى التناول الحقيقى .

ضمت هذه المجموعة خمسة أفلام هى : أغنية على المر ، وأبناء الصمت ، والعصفور ، وظلال على الجانب الآخر ، والحب تحت المطر .

ومن الملاحظ على تلك الأفلام :

- أنها تمثل أفضل مستويات الأفلام المصرية التى تعرضت لهذا الموضوع (انعكاسات النكسة ، ومقدمات أكتوبر) ، وإن تراوح هذا المستوى بين أعمال هذه المجموعة .
- إن فيلما واحدا من تلك المجموعة (أغنية على المر) عرض عام ١٩٧٢ ، أى قبل حرب أكتوبر ، وكان أول الأفلام المصرية التى تناولت مجتمع النكسة العسكرى وأشار الى النصر المرتقب .
- إن ثلاثة أفلام من تلك المجموعة وهى (العصفور ، أبناء الصمت - اللذين تم عرضهما عام ١٩٧٤ - وظلال على الجانب الآخر الذى عرض عام ١٩٧٥ ، بعد تأجيل للعرض من جانب الرقابة بالنسبة للفيلم الأول والثالث ، وتأجيل لتنفيذ الفيلم الثانى) ، قد أفقد هذه الأفلام قدرا من القيمة التى كان من الممكن أن تحملها ، لو أنه قد تم عرضها وقت الانتهاء منها ، خاصة وهى تتنبأ بانفراج الأزمة وبالنصر القادم . وعندما عرضت بعد أكتوبر ، بدت كما لو كانت تجتر الماضى ، بينما كانت هى تتحدث فى الأصل عن المستقبل .
- الفيلم الأخير فى هذه المجموعة هو (الحب تحت المطر) وتم عرضه عام ١٩٧٥ ، وعلى

الرغم من تعرضه المتأخر زمنيا - بالنسبة لبقية أفلام المجموعة - لمجتمع النكسة، فقد جاء أقل هذه الأفلام قيمة ، وكان يمكنه أن يكون بعد مرور تلك السنوات أنضج تلك الأفلام. كما أن تبشيره بأكتوبر بعد سنتين من تحقيق النصر بدا إدعاء ، وأدخله في عداد أفلام المناسبات محدودة القيمة .

تعرض فيلم (أغنية على الممر) لعلى عبد الخالق ، وهو عن أصل مسرحى لعلى سالم، لهزيمة الجيش المصرى عام ١٩٦٧ ، وترك احدى وحداته في العراق محاصرة من وحدات جيش العدو . ووسط المجموعة المصرية تنبت معانى الصمود والتحدى ، ويبرز المعدن الأصيل للجندي المصرى ، الذى فرضت عليه الهزيمة دون قتال أو مواجهة، وتتشكل أغنية تبشر بالمستقبل (أبكى - أنزف ، أموت . وتعيشى يا ضحكة مصر) .

أنتجت الفيلم جماعة السينما الجديدة ، مخالفة للتيار السائد في السينما المصرية بعد النكسة ، الذى يدعو الى الترفيه ويؤدى إلى تغييب وعى الجماهير .

وقد أشار الفيلم وتنبا قبل نصر أكتوبر ١٩٧٣ بهذا النصر . من خلال عرضه لشريحة من جنود جيش مصر ، بعد أن كادت الهزيمة تذهب بسمعة الجيش المصرى كله قيادة وجنودا .

وقد حقق فيلما (العصفور) ليوسف شاهين ، عن قصة كتبها لطفى الخولى (وأبناء الصمت) لمحمد راضى عن قصة لمجيد طوبيا أفضل مستويات تلك المجموعة من الأفلام فى تناولهما لنفس الموضوع . فكلا الفيلمين حاولا مناقشة مسببات النكسة بجدية .

الفيلم الأول كان ميدانه المجال المدنى ، متغلغلا أيضا إلى جبهة القتال . والفيلم الثانى كان ميدانه المجال العسكرى ، ومتعرضا أيضا لحياة هؤلاء العسكريين فى حياتهم المدنية .

وكل من الفيلمين يشير إلى أن الهزيمة كان لها مقدماتها ، وأنها كانت من صنعنا نحن .

أدان فيلم (العصفور) الظروف والملابسات التى هأت لوقوع الهزيمة ، ومنها أسلوب القهر الذى فرضته مراكز القوى ، ومصادرة حرية الرأى والفكر . الإهمال والتفكك الإدارى ، الشعارات الثورية دون التطبيق ، كما أدان الفيلم العلاقة المشبوهة بين أعتى المجرمين ورجال الأمن ، والعلاقات بين المستفيدين من الاتحاد الاشتراكى وكبار المهربين واللصوص ، والاتجاه إلى تخريب الاتحاد الاشتراكى من داخله . كذلك

أدان العصفور الاعلام الذى ساهم فى صنع الخديعة الكبرى فى أحلك الأوقات ، مع وقوع الهزيمة .

هذا فى نفس الوقت الذى أشاد فيه الفيلم بالالتزام بقضايا الوطن ومشاكله ، وبقدرة الشعب المصرى على استيعاب الهزيمة وتعديها ، والتفافه حول عبد الناصر بعد خطاب التنحى ، رافعا شعار ضرورة التصدى ورفض الاستسلام والاستعداد للحرب . لم يتعرض الفيلم للهزيمة ، ولم يتعرض سينمائيا للمعركة ، لكنه ومن خلال تفاصيله أعلى من شأن (تيمات) وأدان (تيمات أخرى) تمثل فى نظره مقدمات النكسة ، وعوامل مقاومتها فى نفس الوقت .

الفيلم الثانى هو (أبناء الصمت) عن قصة لمجيد طوبيا ، الذى أدان مقدمات النكسة أيضا ، والفقر ، واللامسؤولية ، وكذب الإعلام ، وتوجيهه . وأشاد بالقدرة على الصمود ، وتنبا بتحقيق الانتصار فى المواجهة القادمة . فى نفس الوقت الذى أشار فيه أيضا إلى انفصال مجتمعى الجبهة ، والداخل ، وإلى تحمل جيل لأخطاء جيل آخر ، وحذر من الوقوع فى خطأ تقدير حجم وقوة العدو الاسرائيلي من جديد .

ومرة أخرى كان يمكن لهذين الفيلمين أن يكونا نبوءة العبور العظيم فى السينما المصرية ، لو أنه قد أتيح للأول أن يعرض دون تأجيل من الرقابة ، وأتيح للثانى أن يتم تنفيذه (كسيناريو) منذ الموافقة عليه عام ١٩٧١ من لجنة القراءة ، لكن تمويله توقف مع إلغاء القطاع العام فى السينما . لذلك ظهر الفيلم ونهايته مشاهد النصر التى كانت قد تحققت بالفعل ، وحرم بفعل التأجيل من نظرتة المسبقة الى المستقبل .

وفى عام ١٩٧٥ عرض فيلم (ظلال على الجانب الآخر) للمخرج الفلسطينى غالب شعث ، عن قصة لمحمود دياب ، وكان عرضه بعد سنتين من تاريخ انتاجه . والفيلم تعرض كسابقه لتيمة الصمود والاصرار ، والقدرة على العطاء ، رغم أقصى الظروف . تلك التى تميز المصريين ، وتنبىء بقدرتهم على تخطى عراقيل مجتمع النكسة إلى مستقبل أفضل . وأن استمرارية مصر شىء غير قابل للمناقشة أو للتشكيك . كما تعرض الفيلم لتصوره الخاص عن مستقبل الوطن الفلسطينى .

فى نفس السنة ١٩٧٥ ، وعن قصة لنجيب محفوظ كتبها عام (١٩٧٣) ، قدم حسين كمال فيلم (الحب تحت المطر) . وبه إدانة لمظاهر مجتمع ما قبل أكتوبر ، وما بعد الهزيمة ، ومنها شيوع روح الهزيمة بين فئات كثيرة ، اللامبالاة والضياء بين الشباب ، فقدان الثقة فى وعود الحكومة ، الصحافة الموجهة ، تعاطى المخدرات ، الفن الهابط ،

تدهور المستوى المادى للمتعلمين ، والانفصال ما بين مجتمع الاستعداد للحرب ، ومجتمع الهزيمة .

والفيلم يشيد بقيم التضحية ، والفداء ، وشجاعة مواجهة الذات .

وانتهى الفيلم بلافتة تحدد أن تلك كانت البداية لنصر مرتقب هو أكتوبر . هذا في الوقت الذى كان فيه هذا النصر قد تحقق منذ سنتين ، وأفقد ذلك الفيلم قدرا آخر من جديته ، إلى جانب ما فقده من قبل مع سطحية تناوله للمشاهد الخاصة بالهزيمة العسكرية ، وضرب مدن القنال ، وتفاصيل المجتمع المدنى فى تلك الفترة .

تلك كانت الأفلام الخمسة التى تعرضت لنكسة عام ١٩٦٧ ، وعرضت زمن الانتصار فيما عدا (أغنية على الممر) ، الذى عرض قبل سنة واحدة من أكتوبر ١٩٧٣ .

ويسجل لتلك المجموعة أنها لم تتخذ من موضوع (النكسة) مادة للتجارة بالفن ، وبالتالي فلم تكن رافدا من روافد سينما التجارة بالنكسة . كما أنها لم تتخذ من أكتوبر مادة أيضا للتجارة ، ولم تكن بالتالى ضمن مجموعة أفلام التجارة بأكتوبر . وأنها حاولت أن تتلمس مقدمات النكسة ، وأن تتكشف جذورها فى المجتمع المصرى قبل عام ١٩٦٧ ، دون أن يعنى ذلك أنها نجحت فى تلك المهمة . فقد ظلت عملية الاستكشاف تبحث على السطح ، ولم يمتلك فيلم شجاعة الامساك بالجذور العميقة لنكسة ١٩٦٧ ، خاصة فى جانبها العسكرى .

وهكذا انقضت السنوات الأخيرة من الستينيات ، تلك التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ ، وانقضى عقد السبعينيات وحتى عام ١٩٨١ والسينما المصرية لم تقدم من الأفلام الروائية عن النكسة ، ما يوازى قيمة هذا الحدث العميق التأثير فى تاريخ مصر الحديث . لا كما من حيث عدد الأفلام ، ولا كيفا من حيث عمقها .

وقد يكون وراء ذلك عديد من الأسباب :

١ - يجىء عامل نقص الامكانيات المادية المتاحة للسينما المصرية فى مقدمة العوامل التى تتخذ كذريعة - غير حقيقية - لحدودية الاقتراب من هذا الموضوع ، خاصة فى جانبه العسكرى ، وذلك مع وجود القطاع الخاص وحده للتصدي لهذا الانتاج فى غيبة القطاع العام ، وغيبة التمويل الواجب من الدولة .

٢ - قد يعكس ذلك عدم قدرة السينمائيين الحقيقية على التصدى لهذا الموضوع الشائك الذى يحتاج إلى خبرة العمل السينمائى ، إلى جانب كتابة سينمائية تمتلك الوعى

السياسى والاقتصادى والاجتماعى والعسكرى ، والثقافى ... عن كل جوانب تلك الفترة .

٣ - مع انفتاح السبعينيات الاقتصادى ، التفتت السينما إلى الجمهور الجديد الذى أفرزته تلك الحقبة ، والذى تميز بضعف مستواه الثقافى . ولم يكن موضوع كالنكسة وجذورها وآثارها فى المجتمع المصرى ، من الموضوعات التى يمكن أن يتقبلها هذا الجمهور . ولم يوجد المنتج الخاص - ومعظمهم من البلاد العربية - الذى يجازف بأمواله من أجله . خاصة إذا ما كان ذلك مرتبطا أيضا بالقدرة التوزيعية فى أسواق العالم العربى ، وجمهورها لا يختلف كثيرا عن الجمهور الجديد للانفتاح فى مصر .

وبالتالى كانت الأفضلية فى الانتاج السينمائى فى السبعينيات ، لما يحقق أعلى إيرادات، وأكبر هامش ربح .

- وقد سبق وحالت أسباب مشابهة لتلك الأسباب الثلاثة السابقة ما بين السينما وأفلام أكتوبر ، فى حقبة السبعينيات فى السينما المصرية .

٤ - كان وجود الرئيس جمال عبد الناصر كشخصية كاريزمية ، ومع تراث الخوف المسبق فى المجتمع المصرى فى الستينيات ، حائلا كبيرا دون السينما وموضوعات مثل النكسة ، يمكنها أن تمس رئيس الدولة ونظام الحكم . وقد يكون ابتعاد السينما المصرية فى السبعينيات عن نفس هذا الموضوع ، نتيجة وجود رئيس للدولة مشارك فى نفس تلك الهزيمة كأحد أفراد النخبة العسكرية الحاكمة فى الستينيات ، مما أنتج حرجا وخوفا من التعرض لذلك الموضوع - وبالتالى التعرض لرأس النظام الحاكم . خاصة وأن النظام كان قد بدأ يمارس اجراءات قمعية تجاه مناوئية .

٥ - كانت تصريحات الرئيس السادات تتجه دائما للدعوة إلى (التفاهل) ، وعدم النظر الى (الوراء) ، وكانت أحاديثه تشير بشكل غير مباشر إلى رغبته فى البعد عن بعض ملفات العهد القديم . واستجابت السينما المصرية لتلك الدعوة ، لأنها تلتقى مع رغبة واتجاهات الانتاج السينمائى من جهة ، ولأنها تتفق مع رغبة رئيس الدولة من جهة أخرى ، ولأنها كانت تمثل محاذير شفووية يمكن أن تستنبطها الرقابة على السينما ، وتمثل ضوابط لقبولها العمل من عدمه .

٦ - يبدو أن نصر أكتوبر المفاجئ قد أشار باغلاق باب الحديث عن النكسة فى السينما المصرية ، واستلزم الحديث عن النصر غلق ملف الحديث عن الهزيمة .

كما كان الشعار المرفوع في تلك الفترة هو السلام ، خاصة مع اتفاقية كامب ديفيد
وتطبيع العلاقات مع اسرائيل ، واستلزم الحديث عن السلام إنهاء الحديث عن
الحرب .

وقد تفسر تلك العوامل السابقة ، كلها أو بعض منها ، محدودية كم ، وقدر الأفلام
السينمائية التي تناولت النكسة في السينما المصرية ، في السبعينيات .

الفصل الثالث

الانفتاح الاقتصادى وسينما الانفتاح

أولاً : الانفتاح الاقتصادى

رغم أن تعبير الانفتاح ، لم يدخل القاموس الاقتصادى المصرى كلفظ شائع ، للدلالة على تغير جذرى فى توجه الدولة الاقتصادى ، إلا فى مرحلة السبعينيات ، إلا أن الحديث عن الانفتاح ، أو المجتمع المفتوح كان طرحه الأول فى أواخر عهد الرئيس جمال عبدالناصر ، وبعد الهزيمة ، حيث أعلن عبدالناصر فى بيان ٣٠ مارس أنه يريد مجتمعا مفتوحا ، ليس بالمفهوم الاقتصادى ، أى التوجه للاقتصاد الرأسمالى وإنما بمفهوم سياسى ، يعنى فتح الأبواب للنقد والتعبير ، لتمارسه القوى السياسية المختلفة . ثم جاء الرئيس أنور السادات ليستخدم نفس المصطلح للتذليل على شىء آخر تماما ، وهو تلك التغيرات الشاملة فى المجتمع المصرى ، وبالذات على الصعيد الاقتصادى .

وكما حدث تماما فى الستينيات «حين صدر الميثاق لتقنين القرارات الاشتراكية ، التى سبق وأعلنت فى بداية الستينيات ، أو بمعنى آخر حين جاءت النظرية التى تؤكد حتمية الحل الاشتراكى لاحقة على التطبيق للإجراءات الاشتراكية ، فقد جاءت ورقة أكتوبر أيضا فى السبعينيات لاحقة على اعلان الانفتاح الاقتصادى ، كنهج جديد للدولة بالقانون رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٤ . لكن ورقة أكتوبر لم تتحدث عن حتمية الحل الرأسمالى ، وعن هدم النظام القديم كالميثاق ، لكنها تحدثت عن ترشيده وتصحيحه ، بل وأكدت استمرارية أسس النظام القديم ، حيث ذكرت بالنص لقد أرجف الذين زعموا أننا نريد أن نلغى الميثاق ، أو أن نعدل عن اشتراكيّتنا »^(١).

(١) د . أسامة الغزالي حرب . حوار بعنوان تحطيم الأساطير ، أجراه د . عمرو عبد السميع ، الأهرام الاقتصادى ، العدد الصادر بتاريخ ١٧ / ١٠ / ١٩٨٨ م .

لكن ما تمت ممارسته بالفعل لاحقا لقانون ٤٣ لسنة ١٩٧٤ ، ولورقة أكتوبر ، كان في حقيقته مغايرا تماما اقتصاديا لوجه مجتمع الستينيات في مصر ، مما أرخ لنظام جديد ، كانت له آثاره الشاملة والعميقة في المجتمع المصري ، ليس فقط اقتصاديا ، ولكن اجتماعيا ونفسيا ، بل وواكبته بذور انفتاح آخر في المجال السياسى . وكان لتلك الآثار العميقة والشاملة مردودها في المجال الفنى بوجه عام ، والسينمائى بوجه خاص ، لما يتصف به فن السينما من طابع جماهيري ، وثيق الصلة بتغيرات المجتمع .

فالانفتاح وإن كان في الأساس « يشير إلى سياسة اقتصادية ، فإن المصريين يفهمون منه معانى أوسع بكثير ، إذ ترتب على تطبيق إجراءات الانفتاح تغيرات عميقة في العلاقات الاجتماعية ، والقيم السائدة ، بحيث أصبحت كلمة الانفتاح تثير في ذهن المصرى العادى صورا ومواقف وعلاقات وقيما ، تختلف اختلافا جذريا عما اعتاد أن يراه في الخمسينيات والستينيات » (١).

وكان وراء اعلان سياسة الانفتاح الاقتصادى في مصر السبعينيات دوافع تعددت ، أشار البعض الى أنه كان نتيجة « ضغط فئات اجتماعية جديدة ظهرت في المجتمع المصرى ، بعد فشل عملية التحول الاشتراكى ، على الرغم من أن هذه العملية هي التي مكنتها من تكوين ثروات مثلت قوتها الاقتصادية فيما بعد ، وأغلبها من عناصر القطاع العام ، والزراعة ، والتجارة ، والمقاولات . وكان تراكم ثرواتها بسبب قصور التنظيم الاجتماعى ، أو الاطار المؤسس للاقتصاد القومى . وبعد أن حصلت هذه الفئات على الحد الأدنى من القوة الاقتصادية ، وساهمت في تخريب عملية التحول الاشتراكى ، بدأت تضغط للأخذ بالانفتاح » (٢).

«وقلص آخرون دوافع الانفتاح إلى حد تصويره وكأنه مجرد نزوة أو مزاج خاص لأنور السادات ، أو لمجموعة حاكمة ، وربطه بعضهم بما تم في أعقاب ١٥ مايو ورغبة قوى غريبة في تخريب الاقتصاد المصرى بالانفتاح ، متجاهلين أسبابا موضوعية كانت وراءه ، ومنها المشكلات التي واجهها الاقتصاد المصرى قبل ١٩٦٧ ، والتي تفاقمت بعد النكسة . ذلك أن الحرب أضافت أعباء هائلة إلى الدولة وهي أعباء إزالة آثار

(١) د. جلال أمين . الاقتصاد والسياسة والمجتمع في عصر الانفتاح ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، طبعة أولى ١٩٨٤ ، ص ٥ .

(٢) د. جودة عبدالخالق . الانفتاح الاقتصادى والنمو الاقتصادى في مصر ١٩٧١ - ١٩٧٧ ، مصر في ربع قرن ، بيروت ١٩٨١ ، طبعة أولى ، ص ٢٨٣ .

العدوان ، وإعادة التسليح ، مما استلزم ضرورة تغذية الاقتصاد المصرى بروافد من رؤوس الأموال ، واتاحة أكبر قدر من الاتصال بالعالم الخارجى»^(١).

أما ورقة أكتوبر التى اعلنها الرئيس السادات ، فهى تشير إلى هذا المعنى الأخير «الذى يقوم على تقدير احتياجات الاقتصاد المصرى من ناحية ، وعلى الفرص المتاحة للتمويل الخارجى من ناحية أخرى»^(٢).

كانت هناك آراء لاقتصاديين مصريين مناهضة لاجراءات تطبيق الانفتاح الاقتصادى فى مصر ، ومنهم د. فؤاد مرسى الذى رأى أن الانفتاح «قد أطلق الحرية الكاملة لرأس المال الخاص أجنبيا كان أو محليا ، وتمثلت تلك الحرية فى اطلاق حرية رأس المال الخاص فى كل الأنشطة والمجالات الاقتصادية ، وفى اطلاق حرية النمو له إلى أعلى المراحل والمستويات . وبذلك أعيدت السيادة لرأس المال الخاص على الاقتصاد المصرى ، وفتح الطريق أمام تحجيم القطاع العام كما وكيفا ، ووضعه فى خدمة رأس المال الخاص محليا كان أو أجنبيا .

وعلى الرغم من تعدد المجالات التى فتحت أمام رأس المال الخاص ، إلا أنه تبين أن الأعمال التى أقبل عليها كان أهمها أعمال الاستيراد ، والمقاوله ، والتوريد ، والوساطة ، والسمسرة ، والتمويل وتجارة العملة ، والسلع الاستهلاكية ، ومجالات الاسكان وما سمي بالأمن الغذائى .

ودلت التجربة العملية ، أن هذه الرأسمالية المحلية ذات الطبيعة الطفيلية ، لا تعبأ بتطوير الاقتصاد الوطنى ، ولا باجراءات التحولات الاجتماعية الضرورية .

كما أكدت اجراءات الانفتاح تخلى الحكومة عن عمليات التنمية ، أى عن مسئوليتها الاقتصادية الأولى ، وذهبت معظم الاستثمارات الانفتاحية لمشروعات استهلاكية ، تنتهى بانتهاء سنوات الاعفاء . ليبدأ مشروع استهلاكى جديد يستفيد من حد الاعفاء المقرر»^(٣).

(١) د. أسامة الغزالى : مرجع سابق .

(٢) أنور السادات : ورقة أكتوبر ، جمهورية مصر العربية ، هيئة الاستعلامات ، إبريل ١٩٧٤ ، ص ٦٢ .

(٣) د. فؤاد مرسى : مصير القطاع العام فى مصر ، دراسة فى أخضاع رأسمالية الدولة لرأس المال المحلى والأجنبى ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، انظر من ص ١٠ الى ص ٢٥ .

لكن مثل تلك الآراء المناهضة للانفتاح لا تنفى ظهور نماذج قليلة ومحدودة لمشروعات ناجحة انتاجية ، قام بها القطاع الخاص ، لكنها لم تؤثر في المجرى العام لجملة مشروعات الانفتاح الاستهلاكية .

في تلك الفترة ، ظهر تعبير جديد أيضا في الحياة الاقتصادية المصرية وهو تعبير النشاط الطفيلي ، ثم امتد هذا التعبير ليشير إلى فئة اجتماعية تمارس هذا النشاط «وميز هذا النشاط وتلك الفئة كونها تقدم على استغلال الغير وليس على عنصر الانتاج الحقيقي ، وأنها ناقلة للثورة وليست خالقة لها ، ومعها تنفصم العلاقة بين الجهد والكسب ، وتتفشى ممارسات التسلق والانتهازية والوصولية»^(١).

وإلى جانب تلك العناصر الطفيلية أو تلك الفئة ذات الممارسات الطفيلية ، في مجال النشاط الاقتصادي ، كشفت حقبة الانفتاح في مصر عن روافد أخرى ، كونت نخبة الانفتاح ، كان منها «بقايا الرأسمالية التقليدية التي تم تحجيمها في الخمسينيات والستينيات في مصر ، ثم تم استدعاؤها في السبعينيات للمشاركة في النشاط الاقتصادي ، خاصة بعد انتهاء الحراسات . ثم عناصر البيروقراطية التي تقلدت وظائف داخل جهاز الدولة والقطاع العام ، وكونت ثرواتها بطرق مشروعة وغير مشروعة ، وكان من بينها أفراد من المؤسسة العسكرية .

واستطاعت تلك الفئات الثلاث أن تحقق فيما بينها تحالفا دعمه وحدة المصالح المادية ، إلى جانب علاقات مصاهرة ، ونسب ، جمعت بين مجموعة محددة من العائلات ، وامتدت بصلاتها إلى شخص وأُسرة رئيس الدولة ، وكبار المسؤولين في الحكومة والقطاع العام ، وقيادات الحزب الحاكم»^(٢).

وقد كان للانفتاح - مع تلك الممارسات الخاطئة لتطبيقه - آثاره على عملية التنمية وبناء الاقتصاد في مصر ، «فارتفعت الأسعار ، واختل التوازن اختلالا خطيرا بين

(١) د . ابراهيم العيسوي : في اصلاح ما أفسده الانفتاح . كتاب الاهالي ، العدد الثالث سبتمبر ١٩٨٤ ، أنظر ص ١٩١ الى ص ٢٠٨

(٢) سامية سعيد امام : من يملك مصر ؟ دراسة تحليلية للاصول الاجتماعية لنخبة الانفتاح الاقتصادي في المجتمع المصري ١٩٧٤ - ١٩٨٠ ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار المستقبل العربي ، ١٩٨٦ ، أنظر ص ٥٦ ، ١٠٦ ، ١٢٩ ، ١٣٥ .

- د . مصطفى كامل السيد . المجتمع والسياسة في مصر - دور جماعات المصالح في النظام السياسي المصري ١٩٥٢ : ١٩٨١ ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٦٧ .

مستوى الأجور ومستوى المعيشة . هذا في الوقت الذي ظهر فيه نمط استهلاكي جديد تكاليفه باهظة . لم يقدر على محاكاته إلا الطبقات الثرية الجديدة ، ولم تجد الأغلبية الباقية إلا البحث عن أعمال اضافية ، ما يستتبع ذلك من اختلال العمل الأصلي ، أو الهجرة للخارج أو اللجوء لوسائل الكسب غير المشروع ، أو الانسياق للشعور بالاحباط والعجز والهجرة من المجتمع بالعقل ، الى ظل يعيش فيه بجسده^(١).

وتداخلت آثار الانفتاح الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع المصري - مما سيأتي ذكره لاحقاً - ومما كان له أثره على تغير نسق القيم في المجتمع المصري ، وظهور سينما الجمهور الجديد .

وقد قدر أيضا لتلك الممارسات الاقتصادية ، أن تمثل روافد لأحد تيارات السينما الهامة في السبعينيات وهي سينما (الانفتاح) . وتطرقت الى الشاشة للمرة الأولى معاني الانفتاح ، والفئات الطفيلية ، وبقايا البرجوازية القديمة ، ونمط الاستهلاك الجديد ، والاختلال بين الأجر والعمل ، ومجالات السمسرة ، وتمليك المباني ، وتجارة العملة ، والأغذية الفاسدة ، والتحالفات العائلية ، كما عمقت السينما مفهومها عن تخريب القطاع العام من داخله ، والخلط بين المال العام والخاص ، والعزوف عن توظيف الاستثمارات في الأنشطة الانتاجية .

ولا يعنى تطرق تلك المعانى إلى الشاشة إرتفاع درجة الوعي بها ، وبآثارها في الأفلام السينمائية التى تناولتها . فقد تراوحت تلك الأفلام - كعادة السينما المصرية في تناولها للوقائع المصرية - ما بين الوعي ، والتنبيه ، ومحاولة الإسهام عن طريق الفن بدور التنوير لما يمر به المجتمع المصري ، وبين المتاجرة وركوب موجة الرواج الجماهيري لتيّمات تجد استجابة من المشاهدين ، في فترة زمنية محددة .

ولذلك فقد تراوحت الأفلام المصرية ، التى تناولت الانفتاح ، ما بين الأفلام الجيدة التى حاولت أن تقوم بمهمة التحليل ، والتنبيه ومحاولة الوصول إلى رؤية ، والأفلام الرديئة ، التى ساهمت في الترويج للانفتاح الاستهلاكي غير المخطط ، والتى أعلت من قيمة أبطالها من الانفتاحيين الجدد .

(1) Baker . Raymond william , Egypt Uncertain Revolution Under Nasser and Sadat , OP, cit , P

- د . ابراهيم العيسوي . مرجع سابق . ص ٧٤

- د . عبد الجليل العمرى . ذكريات اقتصادية واصلاح المسار الاقتصادى ، دار الشروق ، القاهرة ، بيروت ، طبعة ١٩٨٦ ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

ثانياً : اختلال نسق القيم في المجتمع المصرى وأثر ذلك على معايير النجاح الجماهيرى للأفلام

لم يكن الانفتاح مجرد نهج اقتصادى لمصر السبعينيات ، لكنه ومن خلال آثاره الاجتماعية ، كان بمثابة انقلاب فى كثير من الأوضاع والمفاهيم التى كان من المتصور أنها استقرت فى الضمير الجمعى المصرى ، ومثلت نسقاً لقيمه غير قابل للتبديل . ذلك لأنه نتاج للتجربة المصرية منذ آلاف السنين .

لكن الانفتاح الاقتصادى بالكيفية التى تم تطبيقه بها فى مصر - وليس لمجرد كونه انفتاحاً تمت تجربته بنجاح فى كثير من دول العالم - أساء لهيكل الأجور والمرتبات ، ولهيبة السلطة ، ولثقة المصريين بالنفس . ونشأ معه مايسمى بالسلوك الطفيلى ، وصاحبه تدهور ثقافى إنعكس فى أشكال متردية من الفنون ، تلائم ذلك الجمهور الجديد ، الذى كان نتاجاً لانقلاب الأوضاع الاقتصادية ، وللخلل الذى لحق بنسق القيم المتوارث فى المجتمع المصرى .

وقد استطاع ذلك الجمهور الجديد بسطوته المادية ، أن يزيح عناصر الطبقة المتوسطة ، التى كانت هى المستهلك الأول للإنتاج الثقافى والفنى فى مصر ، والتى انحدرت إلى مصاف الفقراء ، وأن يتميز وحده بالقدرة على شراء الفن . ومن هنا كانت الفنون جماهيرية الطابع (كالغناء ، والمسرح ، والسينما) هى أكثر أنواع الفنون تأثراً بسطوة هذا الجمهور الجديد .

وتجىء القيم فى أى مجتمع من المجتمعات ، « بمثابة معايير للحكم على الظواهر والسلوك » ، وتحديد أولويات الأهداف التى ينشدها مجتمع معين ، وبالتالى يتوقع من أفرادها احترامها والسعى الدائب لتحقيقها . كما تتراوح القيم فى أهميتها بحيث يمكن فى معظم الحالات ترتيبها تنازلياً أو تصاعدياً فى مجتمع معين ، ولأن القيم تتواجد فى أنساق مترابطة ، فإن لكل مجتمع قيمه التى يحكمها أنساق داخلية يساعد أفرادها على النظرة المشتركة للأمور ، وعلى حد أدنى من السلوك والاستجابة النمطية للمنبهات نفسها ولأن نسق القيم يملك قدرًا من التغير والتبدل ، فإن التركيز على نظام أو آخر من أنظمة القيم فى مرحلة معينة ، هو نتاج المعطيات السياسية ، والطبقية ، وتوجهات النخبة الحاكمة فى تلك المرحلة «^(١) . من هنا ومع تغير تلك المعطيات فى

(١) د . سعد الدين إبراهيم : مدخل إلى فهم مصر ، مصر فى ربيع قرن ، بيروت ، ١٩٨١ ، طبعة أولى ، انظر من ص

المجتمع المصرى فى مرحلة السبعينيات ، كان ذلك التغير الذى لحق بدوره بنسق القيم . ذلك التعرض لنسق القيم ، إنما هو تقدير لما له من أهمية انعكست فى المجال الفنى فى مصر السبعينيات ، ذلك « أن السيطرة القيمية تبقى فى النهاية للطبقة المسيطرة اقتصاديا ، والتي تفرض قيمها الخاصة بمختلف الوسائل التى تستخدمها ، لفرض هذه القيم وأهمها الدولة بشتى أجهزتها الرسمية - ومنها الإعلامية - كما أن القيم تلعب دورا مزدوجا ، فهى إما أن تساعد على تطور المجتمع أو تعيق هذا التطور . ويتوقف ذلك على الطبقة التى تهيمن على هذه القيم ، وإلى أى حد تستجيب لمصالح الجماهير ، وتعتبر بصدق عن رغباتهم وحاجاتهم الحقيقية » (١).

وفى السينما تصنع الكثير من الأفلام ، الجزء الأكبر منها أفلام استهلاكية تقدم عادة صورة مزيفة وغير حقيقية للإنسان المصرى على الشاشة ، وإذا ما ألقينا نظرة على تلك الأفلام فى السينما المصرية ، لأمكننا أن نتبين عادة أنها من صنع الطبقة المسيطرة ، « التى لاتريد أن تتنازل عن سيطرتها ، لذلك لا يحض انتاجها السينمائى على التغيير من قريب أو بعيد . وإنما هى تعمل من خلال الأفلام على الترويج للأفكار والأنماط التى تخدم بقاء كل شىء فى المجتمع على ما هو عليه . أى على استمرار الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة » (٢).

ومع اجراءات تطبيق الانفتاح ، تسيدت اقتصاديا فئات المهنيين ، الذين دفعت الهجرة إلى بلاد النفط بالعدد الأكبر منهم . وساهم التسبب فى سوق الأسعار والأجور ، فى ارتفاع نسبة ما يحصلون عليه مقابل لخدماتهم . كما برزت أيضا إلى سطح المجتمع فئات السماسرة ، وتجار العملة ، والمتاجرين بأقوات الشعب تحت ستار تحقيق الأمن الغذائى ، والمقاولين الذين تحولوا إلى تجارة المبانى ... وهى فئات تتصف بضالة حصيلتها التعليمية والثقافية ، وما يمكن أن تقسم به من وعى وإدراك فى استقبالها للأعمال الفنية .

خلق الانفتاح هذا الواقع الاجتماعى الجديد فى مصر السبعينيات ، « وتمخضت عنه نتائج جمة فى مجال السلوك الاجتماعى ، والأوضاع السيكولوجية ، انعكست فى النهاية

(١) زكى عبد الحميد زكى : القيم الاجتماعية للانفتاح الاقتصادى فى مصر ، كما تعكسها نماذج من الإنتاج الفنى

السينمائى فى السبعينيات (دراسة فى تحليل المضمون ١٩٧٤ - ١٩٨٤) رسالة ماجستير - ص ٣١ ، ٣٢ .

(٢) سمير فريد : الإنسان المصرى على الشاشة بين الأفلام الاستهلاكية والأفلام الفنية ، مجلة الهلال ، شهرية ،

دار الهلال ، نوفمبر ١٩٨٤

على نسق القيم ، وذلك من خلال إعادة توزيع الدخل لصالح تلك الفئات الجديدة . مما خلق في نفس الوقت واقعا جديدا أيضا في مصر هو (الاغتراب)، كشكل من أشكال الانسلاخ عن المجتمع ، والاحساس بالعزلة ، والعجز عن التلاؤم مع المتغيرات الحادة . وكان لهذا الاغتراب ظواهره ، التي استطاعت السينما عن طريق مجموعة الأفلام التي تعرضت للانفتاح بالهجوم والتحذير من بعض نتائجه ، أن ترصده ، وتتبع بقدر كبير من الوعى آثاره في المحيط الاجتماعى المصرى .

فنتيجة للاغتراب ، نشأ نوع من العنف وجه إلى الاعتداء على بعض ممثلى السلطة العامة من الأشخاص الرسميين ، كرجال الشرطة ، مما تسبب في انخفاض هيبتها . ونتيجة للاغتراب أيضا نشأت ظاهرة الهجرة والنزوح ، وجانب منها متعلق بهجرة العقول ، الذى تتعرض له الفئات الأكثر ثقافة ، والتي لم يستطع المجتمع استيعابها داخل خطط طموحة للتنمية ، كما تزايدت الهجرة للعمل خارج الوطن - الهجرة المؤقتة - ودخلت مصر (عصر تصدير أبنائها) على حساب خلق امكانيات التنمية الاقتصادية والاجتماعية المستقلة ، وفقدت البلاد عناصر من أفضل ملكاتها العمالية والتكنولوجية . وحتى مايتعلق بالهجرات غير الماهرة ، فقد أساءت إلى مجالات كثيرة في مصر ، ومنها قطاع البناء والتشييد على سبيل المثال .

ولم تستطع الدولة وقتئذ - وحتى الآن - أن تتنبه إلى النتائج السلبية لعمليات الهجرة ، والتي لا تتوازى على الإطلاق مع نتائجها الإيجابية - كما يسود الاعتقاد الخاطئ - والمتمثلة في تحويلات المصريين العاملين بالخارج .

ومع غياب رب الأسرة ، وتسيد الأمل والرجاء في النزوح ، وسيطرة عوامل الجذب المادى ، ونشأة أنماط استهلاكية مدمرة مع العائدين ، ومع الفئات الطفيلية الجديدة ، في مواجهة العجز المادى لدى الذين لم يغادروا مصر . نشأ الحل الفردى واتسم بنوع من الأنانية ، فإما النزوح للخارج كغاية لاتدانيها أية غاية أخرى ، وإما الانسحاب من المجتمع لتجمعات خارج حدود الشرعية ، خاصة مع غياب الممارسة الحقيقية للديمقراطية - كالجماعات الإسلامية والتجمعات الشيوعية - أو اختيار القناعة كحل ظاهرى ، يخفى بركانا من اليأس والقنوط والأحباط والاحساس بالعجز . كان من نتائجه أن طفت على السطح في المجتمع المصرى ممارسات تقترب من حد الظاهرة في بعض حالاتها كالاختلاس ، والرشوة وزيادة مبالغها إلى حد الملايين ، وبين مستويات عليا ، والغش ، والتزوير ، وتزايد جرائم التموين وحالات الاغتصاب ، وحوادث

الانحراف بين بيئات لم تعرفها من قبل .. وغيرها (١).

وكان من الطبيعي أن تصاب الحياة الثقافية أيضا بنوع من التشويه ، وتحول الفن في قطاع كبير منه إلى سلعة لخدمة ، وتسيد ذوق أصحاب القوة الشرائية المكتسبة بلا عمل منتج ، ومن تضخمت أجورهم لا جهد بذلوه وإنما بسبب هجرة العمالة إلى بلاد النفط العربية ، وارتفاع قيمة الأراضي والعقارات ، ورواج قطاع الشقق المفروشة وما إلى ذلك .

أما الطبقة المتوسطة التي تصدرت الحياة الثقافية انتاجا ، واستقبالا في المجتمع المصري حتى بداية السبعينيات ، فقد تراجعت من خلال قرارات وسياسات نظام الحكم الاقتصادية والاجتماعية .

« ولأن أحد تعريفات علم السياسة أنه علم توزيعي ، يدرس كيفية توزيع الموارد النادرة بين المواطنين وماهى انحيازاته الاجتماعية ، ولأن الواقع المصري بالتحديد يشير إلى أن السلطة تلعب دورا تاريخيا بارزا دائما ، في نشأة الطبقات الاجتماعية وحمايتها ، فلم تكن الطبقة المتوسطة هى التى إنحاز لها نظام الحكم في السبعينيات ، لكنه إنحاز لطبقة الانفتاحيين الجدد » (٢) . وكان لتلك الأوضاع آثارها السيئة ، ذلك أن التاريخ

(١) عبد الخالق فاروق حسن : الآثار الاجتماعية للانفتاح الاقتصادى ، مجلة شئون عربية ، عدد نوفمبر ١٩٨١ ، انظر من ص ١٠٧ إلى ص ١٢٥

- د . إبراهيم العيسوى : مرجع سابق انظر من ص ٣٦ إلى ص ٤٤ .

- سيد عبد اللطيف أحمد : تطور القيم والأساليب الثقافية المرتبطة بالجماعات الطبقيّة مجلد التدرج الاجتماعى ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ١٩٥٢ - ١٩٨٠ ، انظر من ص ٤٣٠ إلى ٤٤٣ ، ومن ص ٣٥٣ إلى ص ٣٥٤ .

- د . نادية حليم : الهجرة ، مجلد السكان ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ١٩٥٢ - ١٩٨٠ ، انظر من ص ١٣١ إلى ١٣٥ .

- د . نادر فرجاني : سعيا وراء الرزق ، دراسة ميدانية عن هجرة المصريين للعمل في الاقطار العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، مارس ٨٨ ، طبعة أولى ، انظر من ص ١٥٣ إلى ص ١٦١ .

(٢) د . على الدين هلال : المشكلة السياسية في مصر والتحول إلى تعدد الأحزاب . تجربة الديمقراطية في مصر ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، طبعة الثالثة ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣ .

- د . جمال مجدى حسين : البناء الطبقي في مصر ١٩٥٢ : ١٩٧٠ ، دار الثقافة للطباعة ونشر ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٣١ .

-Waterbury .the egypt of nasser and sadat, guildford,surrey.princeton university press. 1984,p. 426.

- Baker . op . cit , p. 165

المصرى قد أثبت على مداره « أن الطبقة المتوسطة كانت دائما أكثر وعيا بهويتها من سائر الطبقات » وأن أصحابها عادة ما يحملون هم تعليم أبنائهم ورفع مستواهم ، مقارنة بالطبقتين العليا والدنيا . وتبقى الطبقة المتوسطة أيضا هي البوتقة التي تتجمع عندها قيم المجتمع الأصيلة ، دون تنازل أو تهاون تفرضه ظروف الحياة لدى الطبقتين الأخريين .

وفي عصر البترول شهدت تلك الطبقة تدهورا وضياعا ، وأصبحت قطاعات كبيرة منها بالاحباط في امكانيات تحقيق أمانيتها وتطلعاتها في المستقبل ، خاصة الاجتماعية الايجابية .

وقد ساهم تدهور مستوى التعليم ، وتدهور المستوى الثقافي والعقلي العام الذي ساعدت عليه وسائل الاتصال الجماهيرية — وخاصة التليفزيون على تقهقر الموظف الحكومي — عماد الطبقة المتوسطة — وأسرته إلى مرتبة أدنى اجتماعيا ، وإلى تحول شعوره إلى الاحساس بالتعاسة ، وإلى خروجه القهرى من دائرة استهلاك المواد الثقافية .

وهكذا كان الانفتاح في مصر ليس مجرد ظاهرة اقتصادية فقط ، بل هو ظاهرة تحول مجتمعى شامل ، بكل أبعادها وآثارها ، فيما يتعلق بالقوى الاجتماعية ، وبنسق القيم في المجتمع ، بل وبالشخصية القومية ذاتها . ومع تبدلت معايير الصواب والخطأ ، والمسموح والمنوع ، والمقبول والمرفوض ^(١) .

فأين كانت السينما من هذا التحول المجتمعى ؟ وأين كانت من هذا الانفتاح الذى أنجب جمهورها الجديد ؟ هذا ماسنحاول الإجابة عنه .

ثالثا : سينما الجمهور الجديد في مواجهة سينما التنبيه والوعى

مثل تيار سينما الانفتاح ، أحد أهم تيارات سينما السبعينيات في مصر ، وذلك إلى جانب تيارى سينما مراكز القوى ، وسينما أكتوبر .

إلا أنه يمكن القول أن تيار سينما الانفتاح كان في مجمله أكثر تلك التيارات

(١) سعد زهران . فى أصول السياسة المصرية . مقال تحليلى نقدى فى التاريخ السياسى . دار المستقبل ، ١٩٨٥ ، طبعة أولى ، ص ٨٥ و ص ١١٦ .

د . اكرام بدر الدين . الثقافة السياسية ، النظام السياسى المصرى وتحديات الثمانينيات ١٩٥٢ - ١٩٨٢ ، مكتبة نهضة الشرق . جامعة القاهرة ، طبعة ثانية ، ١٩٨٦ ، ص ١٧٦ .

معاصرة، وأكثرها اقتراباً من نبض اللحظة ومعاناة الواقع . فإذا كانت سينما مراكز القوى ، تنصب على تناول ممارسات الماضى فى مصر ، وخاصة ممارسات فترة الستينيات السياسية والاقتصادية . وإذا ما نحت سينما أكتوبر إلى التقديم لحرب ١٩٧٣ بتناول مقابلها أيضاً ، بمعنى سنوات ما قبل النكسة وما بعدها كمقدمة للنصر ، إلا أن مجال سينما الانفتاح كان هو الحاضر ، حاضر مصر السبعينيات بممارساته الاقتصادية والاجتماعية - وليست السياسية - وإن انعكست بشكل أو بآخر فى تلك الأفلام - وبالتالي ، فقد امتلكت شجاعة مواجهة سياسة الانفتاح وآثارها فى المجتمع المصرى ، فى عهد صاحب هذه السياسة الرئيس أنور السادات .

تلك الشجاعة إنما تنسب فقط للجانب الجاد الواعى من تيار سينما الانفتاح ، الذى تناول ممارساته بالنقد والتحليل ومحاولة إثارة الوعى ، والتنبيه لسوء التطبيق والعاقبة . لكنها لا تتعلق على الإطلاق بذلك الجانب الآخر من تيار سينما الانفتاح ، وهو المتاجرة عن طريق السينما بالأزمات المصرية ، والمستغل لرواج (تيمات) أثبت تناولها قدرته على اجتذاب جمهور ، وتحقيق أرباح ، وكان طريقها تكريس الأمر الواقع والاعلاء من شأن نماذجه .

كما أنه وإن كانت سنوات السبعينيات ، قد شهدت مولد تيار الانفتاح فى السينما المصرية، إلا أنه يمكن أن نسجل أن أصحاب الجناح الأول منه - سينما الوعى والتنبيه - كانوا أسبق فى الظهور على الساحة السينمائية . وظهرت أفلام مهاجمة الانفتاح فيما يقرب من منتصف السبعينيات ، بينما تأجل ظهور الجناح الثانى - سينما الجمهور الجديد - إلى ما يقرب أيضاً من نهاية السبعينيات . فيما يؤكد وعى الجناح الأول الذى سارع بالتحذير والتنبيه ، وانتهازية استغلال الجناح الثانى ، الذى سعى إلى تناول موضوع له جاذبيته ، بصرف النظر عن كيفية هذا تناول الذى اتسم بالتجارية .

وقد استمر وجود أفلام الانفتاح فى سينما الثمانينيات ، خاصة فى النصف الأول منها ، كرجع الصدى لأحداث السبعينيات من ناحية ، واستمرار ممارسات الانفتاح وآثاره فى المجتمع المصرى فى تلك الحقبة وحتى الآن ، تلك الآثار التى حفرت وجودها اقتصادياً ، وتعمقت جذورها اجتماعياً .

وفى الثمانينيات ، تأكدت أيضاً الغلبة للجمهور الجديد كمستقبل للأفلام السينمائية ، خاصة مع انتشار أجهزة الفيديو ، واستمرار تراجع دور العرض

السينمائي في مصر . وكان ذلك في صالح أفلام جناح الجمهور الجديد من سينما الانفتاح .

ويمكن أن نضيف إلى هذا العامل الأخير ، عاملاً في غاية الأهمية وهو ذلك المتعلق بالموزع الأجنبي - العربي بالتحديد - للأفلام المصرية ، والذي ينتج الجانب الأكبر من الفن السينمائي في مصر - من خلال شروطه وهيمنته على الأسواق العربية ، المستورد الأساسي للفيلم المصري ، وهي شروط في غير صالح الفن السينمائي أو صالح الثقافة الرفيعة المستوى - كما سيتم التعرض لذلك بالتفصيل عند تناول سينما الجمهور الجديد .

وهناك ملاحظة ، وهي أنه عند تناولنا لتيار سينما الانفتاح في السينما المصرية في السبعينيات ، سينقسم ذلك إلى قسمين لكل منهما أسباب الوجود والاستمرار ، كما سبق التعرض لذلك التقسيم ، وهما :

١ - سينما الوعي والتنبيه .

٢ - سينما الجمهور الجديد .

كما أن هنا تقسيماً آخر سيلحق بذلك التقسيم الأول . ذلك أننا نرى أن سينما الانفتاح ، ليست هي فقط تلك التي تناولت الانفتاح كموضوع لها ، لكن لها مدلولاً أوسع ، يرتبط بنوعية توجه تلك السينما للجمهور . فهناك سينما قاومت الانفتاح وكان الانفتاح هو موضوعها . وسينما أخرى لم تتناول الانفتاح ، لكنها في نفس الوقت لم تتوجه إلى جمهوره الجديد ، بل أصرت على تقديم نماذج جيدة للأفلام السينمائية تثير أيضاً نوعاً من الوعي والتنبيه ، وإن كان في غير اتجاه موضوع الانفتاح .

كما أن أفلام الانفتاح ، في جانب تكريس إجراءاته والاشادة بنماذجها الجديدة ، أي تلك الأفلام التي شايعت الانفتاح بآثاره المدمرة ، كان لها امتداد آخر خارج موضوع الانفتاح ، بمعنى امتداد عن طريق أفلام رديئة المستوى ، غازلت جمهور الانفتاح دون أن تتطرق للانفتاح نفسه ، لكنها ومن خلال استغلال المزاج النفسي ، وتردى المستوى الثقافي لفئة المشاهدين الجديد في الداخل والخارج ، قدمت أفلاماً هابطة القيمة تحوى كثيراً من المحظورات - خاصة الأخلاقية - القديمة ، وقدمت العنف ، والدم ، والمخدرات ، والجنس ... بلا أي تقدير حقيقي لخطورة ذلك التقديم الساذج والمشوق . في نفس الوقت .

ولذلك فإن التقسيم الثاني - والملحق بالأول - في سينما الانفتاح سيكون :

١ - سينما التنبيه والوعى : وهى تحوى سينما مقاومة الانفتاح ، والنماذج الجيدة من انتاج الفترة .

٢ - سينما الجمهور الجديد : وهى تشمل سينما مشايعة الانفتاح ، والنماذج السينمائية الرديئة من إنتاج نفس الفترة أيضًا .

على أن تتم التفرقة بين النوعيات المختلفة من تلك الأفلام ، عند التعرض لها بالتفصيل.

سينما الوعى والتنبيه

(أ) سينما مقاومة الانفتاح:

تراوح المستوى الفنى لأفلام مقاومة الإنفتاح ، بين الأفلام الجيدة ، والأفلام محدودة القيمة والمستوى ، لكنه يسجل لها جميعا أنها تصدت لتلك الممارسات ، فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية المصرية وأرادت أن تسهم مع أصوات أخرى فى الحياة المصرية فى مهمة التحذير من الانحرافات التى تتم باسم الانفتاح ، ومن تسيد الفئات الطفيلية التى طفت معه فوق سطح السلم الاجتماعى . وبالتالى أرادت أن تسهم فى تطوير وتعديل نمط التنمية فى مصر ، من خلال تلك الأنماط الفيلمية .

« فقد أثبتت دراسات حول السينما - كظاهرة اجتماعية - فى كثير من بلدان العالم ، أهمية الدور الذى تلعبه العروض السينمائية فى إحداث تغيرات جوهرية فى أنساق القيم الثقافية والاجتماعية والسياسية ، والتى تؤدى إلى إحداث تأثيرات عظيمة فى تطوير أو اعاقا التنمية الاجتماعية والاقتصادية فى هذه الدول ، ومازالت المكتبة العربية تفتقد إلى تلك النوعية من الدراسات .

كما أثبتت تلك الدراسات أن السينما من الوسائل الهامة التى تؤثر على جوانب الوعى الاجتماعى ، والأيدىولوجيا ، والقيم ، والمعايير ، والأساليب السلوكية من خلال المادة التى تقدمها ، ومن خلال مضامينها . كما تؤثر على تشكيل الإدراك والوعى لدى الأفراد واتجاهاتهم ، نحو القضايا السياسية والاجتماعية الأساسية فى المجتمع . وجدير بالذكر أنه كلما كان الإنتاج السينمائى يعبر أو يعكس واقعا اجتماعيا ، كلما كان أكثر فعالية وتأثيرا فى الجمهور السينمائى » (١).

(١) د . أحمد حجازى - الإنسان المصرى والتبعية الثقافية . الإنسان المصرى على الشاشة بحوث ومناقشات حلقة البحوث التى نظمها المجلس الأعلى للثقافة (لجنة السينما) بالقاعة الكبرى للأمانة العامة لجامعة

الدول العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٨ ، ١١١

من هنا كانت أهمية أفلام (سينما مقاومة الإنفتاح) ، التى تصدت لأنماط وقيم أبرزت فسادها ، نشأت مع الإنفتاح أو نمت معه ، أو بفعل ظروف مصاحبة أخرى ، ربما كان لها جذور فى الزمن الماضى . لكنها فى الحالتين شكلت نوعا من الإنهيار ، أو الانحراف عن نسق القيم المصرى المتوارث ، كان أهمها من استعراضنا لمحتوى تلك الأفلام الآتى :

- شيوع وغلبة القيم الاستهلاكية .
- انتشار قيم الفساد والرشوة واستغلال النفوذ .
- انهيار القيم المتصلة بالعلم والثقافة وطغيان قيم المادة .
- تراجع قيمة العمل المنتج .
- انهيار محتوى العلاقات الاجتماعية وخاصة الأسرية منها .
- غلبة التمسك بالدين كشكل ظاهرى دون مضمون حقيقى موازى له .
- الانهيارات الأخلاقية تحت وطأة مشاكل الإنفتاح المختلفة .
- تراجع قيمة تمسك المصرى بوطنه لصالح أمل الهجرة المؤقتة لبلاد النفط .
- انتشار وشيوع قيم الفن الهابط .

ويلاحظ أنه بالنسبة لتلك الأفلام :

- ١ - أنها قد تعرضت للإنفتاح كمادة أساسية ، أو تيمة رئيسية استوعبت ما عداها فى الفيلم ، أو كتيمة فرعية إلى جانب تيمات أخرى ، وذلك معناه أن تلك الأفلام قد تناولت الإنفتاح بشكل مباشر أو بشكل ضمنى .
- ٢ - أنه من خلال إدانة تلك الأفلام لقيم فاسدة ، نشأت مع الإنفتاح فإن تلك الإدانة قد إنصرفت أيضا وبشكل عام إلى أشكال الفساد والانحراف والانتهازية ، بمعنى أن تلك الأفلام كانت صرخة احتجاج ضد إنهار القيم ، أيا كان مصدرها وإن تصدرها الإنفتاح .
- ٣ - قدمت بعض تلك الأفلام حلولا فى نهايتها ، تعبر فى مجملها عن الاحباط ، وحالة اللامبال فى توحى اصلاح الحال عن طريق السلطة أو نظام الحكم ، ولذلك فقد اقترنت تلك النهايات بالطلول الفردية ، والعنف ، وأحيانا القتل ، أو على الأقل الإنسحاب من المجتمع بالرحيل إلى الخارج ، أو التقوقع إلى الداخل ، مع ما يحمله ذلك من إشارة واضحة أيضا إلى احتمالات الانفجار القادم فى المستقبل والتحذير منه .

وتعتبر تلك النهايات التحذيرية ، التى نبهت إليها تلك الأفلام فى السبعينيات من أخطر ما أشارت إليه ، ذلك أن سنوات الثمانينيات اللاحقة قد أثبتت اتجاه المجتمع - وليس مجرد الأفلام - إلى الأخذ بتلك الحلول .

وتحتوى تلك المجموعة من الأفلام ثلاثة عشر فيلماً ، وقد تم عرضها فى الفترة ما بين عام ١٩٧٥ و ١٩٨١ ، وذلك يعنى أن الفيلم الأول فى تلك القائمة قد تم إنتاجه بعد إعلان سياسة الانفتاح بحوالى سنة واحدة ، وهو تاريخ مبكر وسريع لإستجابة السينما ، وهو فيلم : على من نطلق الرصاص .

ومن بين تلك القيم المرفوضة التى سبق الإشارة إليها فى الصفحات السابقة ، والتى أفرزها مناخ الإنفتاح الاقتصادى ، كان تركيز كل فيلم على احداها أو بعضها :
- فقد أدان فيلم (على من نطلق الرصاص) الرشوة والفساد ، واستغلال النفوذ واحباط الشرفاء .

- كما أدان فيلم (المذنبون) أيضاً انتشار الفساد والانحراف الأخلاقى وسيطرة قيم المادة .

- وأشار فيلم (شقة فى وسط البلد) إلى أزمة الاسكان وآثارها الاجتماعية المدمرة ، خاصة بالنسبة لفئة الشباب ، وما ينتج عنها من احباط وانتهاك لخصوصية الإنسان ، وافتقار الأمل فى المستقبل ، والاستقرار ، وتكوين أسرة وما يدفع أيضاً إلى الانحراف والفساد .

- وتناول فيلم (شيلنى وأشيلك) انتشار العمولات والرشوة ، واستغلال النفوذ ، وانهيار العلاقات العائلية .

- وفى (رحلة داخل امرأة) كانت الإدانة لنماذج الإنفتاح من اليمين واليسار ، وتراجع قيمة العمل المنتج ، فى مواجهة الأثراء غير المشروع .

- وفى (الأقر) تعرض الفيلم لتراجع القيم الأصيلة ، وطغيان القيم الفاسدة .

- أما فيلم (المحفظة معايا) فكانت إدانته لسرقة المال العام ، والفساد والهبوط الأخلاقى ، وتورط الكبار .

- وأشار فيلم (انتبهوا أيها السادة) إلى الخلل القائم فى سلم القيم ، وانهيار القيم المتصلة بالعلم والثقافة وطغيان قيم المادة ، إلى جانب تراجع قيمة العمل المنتج .

- (ولا يزال التحقيق مستمراً) الذى أدان شيوع وغلبة القيم الاستهلاكية ، واكتساحها لقيم الشرف والأمانة ، وانهيار محتوى العلاقات الاجتماعية .

- أما فيلم (الحب وحده لا يكفى) فقد أشار إلى انهيار القيم المتصلة بالعلم والثقافة والأخلاق أيضا ، أمام طغيان قيم المادة ، وإن انتصر لقيمة العمل اليدوى فى النهاية .
- وفى (أهل القمة) إشارة واضحة إلى انقلاب الأوضاع الاجتماعية ، واعتلاء الطبقات الطفيلية قمة الهرم الاجتماعى ، مع انتشار الرشوة والفساد والحاح المطالب الاستهلاكية .
- وفى فيلم (أمهات فى المنفى) ، تعرض الفيلم لطغيان قيم المادة ، وانهيار محتوى العلاقات الأسرية .
- أما فيلم (وقيدت ضد مجهول) آخر تلك القائمة ، فقد أشار أيضا إلى طغيان قيم المادة على ما عداها ، وانتشار الفساد والرشوة .
- ولنعود مرة أخرى إلى تناول الأفلام بشئ من التفصيل ، ونبدأ بفيلم (على من نطلق الرصاص) للمخرج كمال الشيخ ، الذى يسجل له سبق البدء بالتنبيه لمخاطر انتشار ممارسات خطيرة على نطاق واسع ، والتحذير فى نفس الوقت من الوصول إلى طريق مسدود ، لا يجدى معه مع غياب القانون المنصف ، سوى اللجوء إلى الحل الفردى ، الذى يتصف عادة باتباع العنف ويصل إلى حد القتل .
- أشار الفيلم إلى تخريب القطاع العام من داخله ، ومن خلال قياداته أحيانا ، ومنهم عسكريون تناوبوا المناصب فى الأماكن الهامة فى الستينيات . كما أشار إلى اتخاذ مسحة التدين والصالح ستارا للفساد ، والرشوة ، والقتل . وأشار إلى ظاهرة استفحلت فى السبعينيات وهى الغش فى مواد المباني وسقوطها على رؤوس الأبرياء ، ثم إلصاق التهم بالشرفاء الذين يرفضون الرشوة والعمولات . كما أدان الفيلم أيضا بدأ انتشار الميول الاستهلاكية ، وارتفاع الأسعار المبالغ فيه فيما يتعلق بالاحتياجات الأساسية للمواطن ، مما يشجع على الانحراف ، والتخلي عن قيم الشرف من جانب المواطنين .
- الفيلم على غير عادة السينما المصرية التى سادت فى الستينيات ، وامتدت حتى أوائل السبعينيات ، تناول الحياة المصرية المعاصرة بجرأة وشجاعة ، ولم يلجأ إلى الطريق غير المباشر . أو الرمز كى يتلافى الاصطدام مع السلطة .
- وكما فتح فيلم (على من نطلق الرصاص ؟) باب مهاجمة الانفتاح فى السينما المصرية ، وباب العنف أيضا ، أو بمعنى أكثر دقة باب التحذير من العنف القادم . فقد استطاع فيلم (انتبهوا أيها السادة) بعد خمس سنوات من الفيلم الأول ، وبعد إتضاح آثار سياسة الانفتاح خاصة الاجتماعية فى المجتمع المصرى عبر تلك السنوات أى عام

١٩٨٠ ، إستطاع أن يتناول بوعى هذا الانقلاب والتغيير في نسق القيم للمجتمع المصرى. وكان أيضا من أفلام التحذير والتنبية لخطورة المساس بهذا النسق لصالح غلبة القيم المادية ، والميول الاستهلاكية ، وتراجع قيم الثقافة ، وقيم التعليم لصالح تردى المستوى التعليمى والثقافى لفئات طفيلية أبرزها الانفتاح ، ومنحها من الدخل المادى ما لا يتساوى على الاطلاق مع ما تقدمه من جهد أو عمل ، وخاصة مع تردى الأوضاع المادية لفئات الموظفين ، وغيرهم من أفراد الطبقة المتوسطة .

أشار الفيلم إلى أوضاع شاذة ومقلوبة أصبح المجتمع يعانى منها ، مثل الناشر الذى يقدم لأستاذالجامعة الفرصة النادرة لحل مشكلته المادية بترجمة الكتب الجنسية الرخيصة بمبالغ طائلة ، أشار إلى الفن الهابط لشارع الهرم ، وإلى المدارس الخاصة التى تحولت إلى مشاريع تجارية ، إلى تكاليف إيجاد مسكن التى يعجز عنها الناس ، وإلى رداء التدين الذى يخفى فسادا مستترا ، كما أشار إلى سيادة العملات الأجنبية في السوق المصرى ، وتدهور قيمة العملة المحلية ، وإلى اظلام مستقبل التعليم الجامعى مع سوء أحوال خريجيه ، وإلى اغراق السوق بالواردات الأجنبية على حساب الصناعة المصرية . أدان الفيلم أيضا الانحراف الأخلاقى الذى وصل مداه بتشجيع الأم - وهى الرمز المصرى المتعارف عليه للسمو والمبادئ - تشجيعها لابنتها كى تندفع في طريق رجل متزوج ، ويعمل زبالا في نفس الوقت ، من أجل النقود فقط والرغبة في الاثراء .

أشار الفيلم أيضا إلى خطورة انهيار قصص الحب تحت وطأة العوز المادى ، وإلى خطورة الدعوة المفتوحة للمصريين للهجرة للعمل بالدول العربية ، والتخلي عن الوطن في سبيل حل المشاكل الفردية ، وإلى تسخير القانون لخدمة المهنيين ورجال الأعمال، عن طريق استخدامهم لرجالهم الذين يعانون من الفقر .

الفيلم الذى أخرجه محمد عبد العزيز ، هو صرخة تحذير أيضا لمجتمع يسير في غير الطريق السليم ، إلى مستقبل مختل القيم والمعايير والأخلاق .

وفي عام ١٩٧٦ قدم سعيد مرزوق فيلمه (المذنبون) عن نص سينمائى كتبه نجيب محفوظ . ومن اسم الفيلم ومحتواه نتعرف على مجموعة من الأفراد مقبوض عليهم رهن التحقيق في مقتل ممثلة . لكنهم في النهاية وبعد انتهاء اجراءات التحقيق ، يتبين أنهم مذنبون في حق الوطن أو في حق مصر ، بعدما تكالبوا كل بطريقته للنيل منها. وأفرزتهم في نفس الوقت ظروف مجتمع استشرى فيه فساد في قطاعاته التى يجب أن تكون بمنأى عنه . ومع الانبهار بالميول الاستهلاكية ، والتكالب على

المادة ، والعمل على تضخمها أيا كانت الوسيلة لذلك ، كان لهؤلاء مكانة وموقع في المجتمع .

هؤلاء المذنبون كانوا ناظر مدرسة مقهوراً مادياً ، يسرق الامتحانات ليبيعها ، ومدير مجمع استهلاكى يبيع بضائع المجمع لتجار القطاع الخاص ، ويدعى التدين والصلاح ، لص خزائن يسرق خزينة شركة بالاتفاق مع رئيس مجلس ادارتها ، طبيب أمراض نساء يجرى عمليات اجهاض ، موظفاً كبيراً يخون صديقه مع زوجته في منزله ، طالبة فقيرة تستسلم لاغتصاب منتج سينمائى لبنانى لها ، وعاطلاً يرقب خطيبته الممثلة وعلاقاتها مع آخرين ، ومنهم مسئول كبير في الدولة ، لتقيم حفلاتها الماجنة تحت حمايته .

اختار الفيلم أن يكون القاتل هو ضحية قديمة لاجراءات تأميم ثورة يوليو ، والقتيلة نتاجاً لموجه الفن الهابط ، القائم على العلاقات العامة ، في مجتمع السبعينيات .

وفي عام ١٩٧٧ قدم المخرج محمد فاضل فيلمه (شقة في وسط البلد) . حيث تناول الآثار النفسية والاجتماعية والأخلاقية السيئة ، من جراء أزمة الاسكان الذى ساهم الانفتاح في تفاقمها في السبعينيات . كما أدان انهيار الأمل في المستقبل ، وفقدان القدرة على التفكير في الغد ، مع تردي الأوضاع المادية للشباب ، وما يترتب على ذلك من قتل القدرة على الإبداع ، وانتهاك خصوصية الإنسان ، والانسياق إلى الانحراف ، والتمسك بأمل الهروب أو الهجرة للعمل بالخارج .

كما أشار الفيلم إلى ظهور واستشراء فئات جديدة ، أثرت من جراء الانفتاح ، ومن خلال أزماته التى سببها ومنها أزمة الإسكان . كذلك إلى انهيار قصص الحب والارتباط والزواج ، فيظل الخلل الذى لحق بالسلم الاجتماعى ، والذى قلب موازين الصواب والخطأ ، مع تراجع قيم التعليم والثقافة لصالح أصحاب المهن .

وفي عام ١٩٧٨ قدم أشرف فهمى فيلم (رحلة داخل امرأة) عن قصة لصبرى موسى . والفيلم يتعرض لنموذجين أفرزتهما حقبة السبعينيات ، الأول وطنى قديم ، انجرف مع الانفتاح في عمليات مشبوهة وتجارة للأغذية الفاسدة ، وتحالفات غير مشروعة مع آخرين ، ومنهم رجال في السلطة . ونسب تاريخه ، وكفاحه ، وسجنه من أجل المبادئ ، عندما أصبح شعار المجتمع هو المادة والقرء . والنموذج الآخر أحد الذين

أمتهم الثورة ، ثم استعادوا أموالهم (بإجراءات رد الحراسات)^(١) . وفي ظل المجتمع الجديد أيضا نسي مبادئه عن الحق والعدل وبدأ يفكر في المشاريع الاستثمارية ، والاستهلاكية ذات العائد المربح ، حتى وإن كانت على حساب قهر الفقراء .

والفيلم من خلال النموذجين اللذين تضخما خلال حقبة الانفتاح ، يدينهما معا . كما يدين سوء الأداء الحكومي والإداري ، وتخبط السياسات ، والصفقات المشبوهة ، والتحالف بين رموز الانفتاح الجدد ، وممثلي الحكومة ، حتى ولو كان الضمان لمصالحهم المشتركة هو المصاهرة ، كما يدين الفيلم الشعارات الزائفة دون التطبيق ، والتهرب من التجنيد مع حالة اللا أمل ، وتردى المستوى الأخلاقي والسلوكي ، واعلاء قيم الشطارة والفساد على حساب الصدق والأمانة . ويشير إلى أن تلك النماذج مرفوضة ، ولا أمل معها في مستقبل مضي لمصر .

المح الفيلم إلى وقوع أحداثه عام ١٩٧٣ ، لكن ما كشف عنه بعد ذلك من نماذج وممارسات ، لا تتأتى إلا بعد تطبيق سياسة الانفتاح .

وعن قصة لاسماعيل ولي الدين نشرها عام (١٩٧٦) أخرج هشام أبو النصر فيلمه (الأقرع) عام ١٩٧٨ م .

أشاد الفيلم بقيم الكفاح ، والصلابة ، والأمانة ، والتمسك بالأصالة . في نفس الوقت الذي أدان فيه تراجع القيم الموروثة ، والأصالة المصرية ، والأخلاق ، تحت وطأة اجتياح المادة في مجتمع السبعينيات لما عاداها . ومع إغراء الممارسات الاستهلاكية والسلع المستوردة ، والعمل في بلاد النفط ، وتحت وطأة انتشار المخدرات والاتجار في الممنوع . أدان الفيلم السرقة ، والأنانية ، والخيانة ، والخلاعة ، واللجوء إلى الجريمة والاستسلام للفشل . كما أدان انهيار العلاقات العائلية حتى في الأوساط الشعبية ، تحت وطأة البحث عن تنمية الأموال ، ولو كان الثمن هو التضحية بالأبناء من حيث تنشئتهم والمحافظة عليهم .

(١) قرر الرئيس السادات تصفية الحراسات بقرار صدر يوم ٢٩ / ١٢ / ١٩٧٠ عن جريدة الأهرام في نفس اليوم .

ـ كتب الرئيس السادات : لقد أصدرت قرار تصفية الحراسات في ديسمبر ١٩٧٠ وفي تلك المرحلة المتقدمة من الحكم وذلك تحقيقا لأمال الشعب الذي استقبل القرار بحماس شديد من جميع طوائفه حتى تلك التي لم تستفد من القرار .

أنور السادات : البحث عن الذات، قصة حياتي ، المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، أبريل ١٩٧٨ ، ص ٢٨٧ .

وفي عام ١٩٨٠ قدم أشرف فهمى فيلم (ولا يزال التحقيق مستمرا) . متعرضا فيه أيضا لغلبة المادة وسيطرتها على مجتمع الانفتاح ، الأمر الذى أدى إلى ظهور قيم أخلاقية متردية أصابت الأسرة المصرية فى الصميم ، ووصلت لأسمى أفرادها وهى الأم، التى من فرط انبهارها وسعيها الدائب نحو الثراء ، تدفع بابنتها المتزوجة إلى عشيق انفتاحى قادر ماديا ، فى مواجهة زوج يعمل مدرسا ، وتميز بالنزاهة التى دفعته لرفض الدروس الخصوصية ، باعتبارها فى رأيه نوعا من اللصوصية وسرقة حق التعليم من الطلاب لصالح ثراء المدرسين .

تعرض الفيلم لظاهرة الدروس الخصوصية بديلا عن دور المدرسة ، وعن الأمل المصرى الجديد الممتد خارج حدود الوطن ، أو أمل العمل والاعارة لدول النفط ، ومعه تفقد مصر جانبا كبيرا من قوتها العاملة . كما أدان العمليات المشبوهة التى تتم تحت غطاء الاستيراد والتصدير ، وفى ظل قوانينه التى سنّها الانفتاح ، والمبالغة فى فخامة المظهر الخارجى لمكاتب رجال الأعمال ، والتى تخفى تحايلات عدة على القانون .

تعرض الفيلم (لا يزال التحقيق مستمرا) لنماذج قديمة ، أو للثالث السينمائى المعروف : الزوجة ، والزوج ، والعشيق ، لكنه وضعهم داخل اطارهم الجديد ، فى إطار مجتمع خلخل الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، فجاء الزوج النزيه والأمين نموذجا للبلاهة حسب المقاييس الجديدة ، وعدم القدرة على اغتنام الفرص ، أما العشيق فهو الرجل الانفتاحى الخالى من المواهب الحقيقية الممتلئ بالمال ، أما الزوجة الخائنة فهى نموذج اللهث وراء المال والثراء .

وفي فيلم (أهل القمة) لعلى بدخان عام ١٩٨١ عن قصة لنجيب محفوظ . تعرض الفيلم أيضا لانقلاب الأوضاع المادية ، الاجتماعية ، مع الانفتاح ، وإلى تسيد فئات جديدة لا يعتمد دخلها على العمل المنتج ، ولكن على أعمال السمسرة وتجارة المستورد ، والتعامل فى سوق العملات .. وغيرها . وعرض تلك المواجهة الجديدة بين الشرفاء من العاملين واللصوص الجدد . أدان الفيلم مظاهر الفساد التى يدور معظمها تحت نظر وسمع الحكومة ، ومنها فساد يدور داخل إطار القطاع العام ، وفى قطاع الجمارك ، والتجارة الخارجية . وأشار إلى التعاملات المشبوهة لكبار المسئولين . وحمایتهم للفساد، وإلى ظاهرة انهيار المباني وتشريد سكانها .

حاول الفيلم أن يكون أيضا صرخة تحذير من مساوئ انقلاب سلم القيم فى مصر السبعينيات ، ومن تردى الأخلاق ، واستطاع أن يعرض لإنسانية نماذج ، وامكانية

استجابتها تحت إلحاح الحاجة لمتطلبات انقلاب الأوضاع مما يشير إلى احتمال تعرض فئات - ومهن وأصحاب وظائف حساسة وخطيرة في الدولة ، إلى اغراءات تفوق قدرتهم على المقاومة ، لو استمر الحال على ما هو عليه . كان ذلك عام ١٩٨١ وهو ما أثبتت سنوات الثمانينيات امكانية وقوعه .

واستطاع الفيلم بوعى وعمق ، أن يعرض لذلك الصراع ما بين أهل القمة الجدد من الفئات الطفيلية (نشال سابق) ، وغالبية العاملين في الدولة ، وهم من الفقراء (ضابط شرطة) بالمقاييس المادية لسنوات الانفتاح .

وفي نفس السنة (١٩٨١) قدم محمد راضى فيلم (أمهات في المنفى) الذى يبدأ أحداثه بلون غريب من الأخلاق ، حطم معه أكثر القيم المصرية أصالة ، وهو مشاعر الأبناء تجاه الأم أو الأب المسن ، والالتزام الأخلاقى والدينى برعايتهما ، ذلك الالتزام الذى تعرض لهزة عميقة تحت وطأة السعار المادى فى المجتمع ، والذى أصبح مباحا معه طرد الأب أو الأم من مسكنهما لاستغلاله مادياً استغلالاً أفضل سواء بالبيع ، أو التاجير مفروشاً أو غيره . ولا حرج بعد ذلك إذا ما ضاع الأهل فى الطريق .

أدان الفيلم كذلك الفساد المنتشر فى قطاعات مختلفة ، ومنها ما هو خاص بقطاع التجارة التى نشأ فيها ما يسمى بتجار الانفتاح ، وتجار الشنطة ، وأصحاب محلات بيع السيارات ، الذين يتخذ بعضهم من تجارته غطاء لأعمال غير مشروعة ، مجال الإنتاج السينمائى الذى دخل إليه الانفتاحيون بثقلهم المادى ، رشوة الجمارك ، وامكانية رشوة رجال القضاء ، وموظفى الضرائب ، تعاطى وبيع المخدرات ، ومنازل إدارة لعب القمار ، ثم نماذج لأزواج منحرفين وزوجات منحرفات .

عرض الفيلم لمظاهر كثيرة ، ونماذج متعددة نشأت فى ظل الانفتاح ، لكنه لم يستطع أن يتوقف ليقوم بتحليل الكاف .

كانت تلك أفضل الأفلام السينمائية التى أنتجت فى إطار سينما (مقاومة الانفتاح) . كانت هناك أيضاً نماذج فيليمية أخرى ، حاولت أن تدلى بدلوها فى هذا المجال وإن لم تحمل نفس قيمة الأفلام السابقة من حيث الوعى بالظاهرة ، والقدرة على تحليلها واستخلاص النتائج منها :

فيلم (شيلنى وأشيك) لعلى بدرخان عام ١٩٧٧ . — أدان الفيلم أيضاً الفساد ، والرشوة ، والعمولات ، والهدايا لأصحاب المناصب ، وتعرض لتهريب العملة ، والتحايل على الضرائب ، وغش مواد البناء ، والتحالف ما بين القطاع العام والخاص لنهب الأول .

كما تعرض الفيلم لموضوعات ارتبط وجودها بفترة السبعينيات ، ومنها تجربة المنابر ، وحرية الصحافة ، والحديث عن مجتمع الحريات ، والانبهار واللهث وراء العرب الأثرياء .

لكن ذلك التناول تحقق بشكل سطحي ، ومن خلال قالب كوميدي ركيك ، وثقل الظل ويقرب من حد التهريج . ثم أطلق الفيلم صيحته في النهاية بضرورة التصدي للفساد بقوله (لازم نحارب الناس الوحشين) .

وفي عام ١٩٧٨ عرض فيلم (المحفظة معايا) لمحمد عبد العزيز . الفيلم يشير إلى انتشار العمولات ، والرشوة ، وسرقة المال العام . كما يدين تورط كبار المسؤولين في عمليات مشبوهة ، وتوليهم مناصب بدون كفاءة حقيقية . كما يوجه دعوة عالية الصوت للتصدي لاستشراء الفساد ، ولتطهير مصر وتخليصها من المفسد ، والمتمثلة خاصة في مراكز قوى اقتصادية جديدة تنهب أموال الشعب في غيبة القانون ، أو في وجوده الشكلي فقط .

الفيلم أيضًا يقوم بمهمة التحذير والتنبيه ، ولكن من خلال كوميديا خشنه الطابع . وقد شهد عام ١٩٨١ فيلمين من تلك النوعية ، الأول هو (الحب وحده لا يكفي) للمخرج على عبد الخالق ، والآخر هو (وقيدت ضد مجهول) لمحدث السباعي .

تناول الفيلم الأول (الحب وحده لا يكفي) جانباً واقعياً من حياة مصر في بداية الثمانينيات ، وهو تدهور أحوال الشباب المتعلم ، مع ممارسات الانفتاح الاقتصادي ونتائجه . أشار الفيلم إلى خلل سياسة تعيين القوى العاملة ، وتعيين الخريجين ، وإلى اندفاع الشباب تحت وطأة الحاجة إلى طرق غير مشروعة للحياة ، وما يصيبهم من انحراف وفشل ، واكتئاب ، وتعاطي مخدرات ، والاندفاع إلى الزواج غير المتكافئ من أثرياء أو ثريات . كما أشار الفيلم إلى تكالب المصريين ، للحصول على عقود عمل بدول الخليج ، ووقوع معظمهم فريسة في أيدي شركات وهمية تدعى القدرة على الحصول على مجال العمل ، وإلى نهب القطاع العام ، وإلى أصحاب الدخول الطفيلية وأعمالهم غير المشروعة وواجهاتهم البراقة ، في نفس الوقت التي تخفى لصوصاً حقيقيين .

الفيلم في الوقت الذي هاجم فيه ممارسات الانفتاح ، ونتائجه الوخيمة خاصة فيما يتعلق بقطاع الشباب ، إلا أنه دعا في نفس الوقت وفيما يتعلق بالواجهة ما بين العمل اليدوي ذي العائد المربح ، والوظيفة الحكومية المرتبطة بالشهادات الجامعية إلى تكريس هذا الأمر الواقع ، حتى ولو اختار الشاب الجامعي العمل كعامل بناء ، متناسياً تأهيله

العلمى ، وحتى يستطيع - كما حدد الفيلم - أن (يأكل اللحم بدلا من الفول) . وذلك معناه أن الفيلم بعدما سار في اتجاه التصدى لخلل الحياة التعليمية والاجتماعية والاقتصادية ، انحرف في النهاية عن طريقه ، أو عن رسالته ليتحمس لاحدى نتائج هذا الخلل ، ووجد في القناعة بالأمر الواقع والرضاء به مخرجا لحل أزمة الشباب المتعلم .

الفيلم الثانى لعام ١٩٨١ هو (وقيدت ضد مجهول) ، طرح الفيلم أشياء كثيرة جدا ومتعددة إلى حد التكس ، مما لم يمكنه من مناقشة أى فكرة منها على حده . تعرض الفيلم لفكرة أن كل شىء فى مصر أصبح قابلا للبيع مع الانفتاح ، مقابل ما يدفع فيه حتى ولو كان نهر النيل ، أو الهرم . كما أن كل شىء أصبح قابلا للسرقة ، والحكومة تقف مكتوفة الأيدى أمام تلك العمليات . كما تعرض الفيلم لضيق أفق كثير من المسؤولين ، ومدى أهمية عنصر الأمن لديهم فقط لارضاء نظام الحكم ، وأن كل ما عدا ذلك لا قيمة له . كما هاجم الفيلم نماذج كثيرة ، ومنها المتدين صاحب اللحية الضيق الأفق ، المثقف المدعى ، المنتج السينمائى المتخلف فكريا ، تجار المخدرات ، وانحراف الفتيات . فى تلك الفترة كان مشروع هضبة الأهرام وبيعه لتحويله إلى منطقة سياحية مازال مطروحا ، ولم تكن رغبة إسرائيل فى مد مياه النيل إليها قد خبت بعد . كما كان هناك تحرش النظام بمناوئيه ، والقبض عليهم . تلك الأحداث التى انتهت (بسجن كل البلد) كما جاء فى الفيلم فى سبتمبر من العام نفسه .

إلا أن الفيلم رغم محاولته طرح أشياء عديدة ، إلا أن هبوط مستواه الفنى بشكل كبير ، قد جعله من الأفلام قليلة القيمة محدودة الأثر ، وبدا كثرثرة لا تحمل مضمونا .

تلك كانت مجموعة أفلام (سينما مقاومة الانفتاح)

ومن استعراضها يمكننا أن نتبين :

- أن تلك الأفلام فى مجملها تميزت (بوعى) أصحابها بشكل لم يتحقق بنفس القدر مع تيار آخر من تيارات سينما السبعينيات ، ذلك الوعى بالانفتاح وآثاره ، الذى انعكس فى كيفية تناوله فى الأفلام ، والقدرة على استكشاف جذوره ، ومريديه ، ومن يقوم بحمايته .

- أن تلك الأفلام مع شجاعتها فى المواجهة لظروف معاصرة فى السبعينيات ، لم تتعد الجانب الاقتصادى والاجتماعى لتلك الظروف دون اقتراب من النظام السياسى أو اتجاهاته أو ممارساته .

— أن تلك الشجاعة كانت في جانب منها نتيجة لتعاظم آثار الانفتاح في مجتمع السبعينيات بما لا يمكن تجاهله . كما كانت تعكس رغبة صانعي تلك الأفلام في التصدي الحقيقي لمشكلات المجتمع . لكنها — أى تلك الشجاعة — كانت في نفس الوقت، وفي جانب منها تعبيرا عن هامش من الديمقراطية وحرية الرأي أتاحه نظام الحكم في السبعينيات ، ولم يكن متاحا من قبل في مصر الخمسينيات والستينيات . والدليل على ذلك أن سينما الفترتين السابقتين لم تجرؤ ليس فقط على الاقتراب من ممارسات النظام السياسى الناصرى ، ولكن أيضا لم تستطع الاقتراب من ممارساته الاقتصادية وآثارها الاجتماعية حتى في الجانب الجيد منها ، وما يمكن ادراجه تحت بند الانجازات .

تراوح مستوى تلك الأفلام في نطاق تلك المجموعة ، و كان أبرزها (على من نطلق الرصاص ، وأهل القمة) ، تتميز بعضها بالمبالغة ، حتى بدا معها المجتمع المصرى في السبعينيات مجتمعا للفاسدين والمرتشين وأصحاب الانحرافات فقط، وكان ذلك مع فيلمي (المذنبون ، وأمّهات في المنفى) . هذا بينما جاء فيلم (شيلنى وأشيك) وقيدت ضد مجهول (في ذيل تلك القائمة ، ولم يحملا فقط سوى حسن النوايا تجاه ذلك الموضوع الرئيسى وهو موضوع (الانفتاح) .

(ب) النماذج الفيلمية الجيدة لفترة الانفتاح :

سبقت الإشارة إلى أنه في إطار سينما التنبيه والوعى كانت هناك أفلام مقاومة للانفتاح ومهاجمة له ، وأفلام أخرى لم تتناول الانفتاح ، لكنها في نفس الوقت لم تتوجه إلى جمهوره الجديد . تحاول أن تستقطبه بكل ما هو غث وهابط المستوى . بل قدمت نوعا آخر من الوعى والتنبيه أيضا ، وإن كان في غير اتجاه موضوع الانفتاح .

وفي إطار تلك المجموعة كان أبرز نماذجها أفلام الهارب ، أريد حلا ، عودة الابن الضال ، التلاقى ، الصعود للهاوية . لا عزاء للسيدات ، اسكندرية ليه ؟ ، النداهة . ولا شئ يهم . مع تفاوتهم في المستوى .

وقد تناولت تلك الأفلام (تيمات) متعددة ، بعضها مشترك ، أرادت من خلالها لقاء الضوء على حدث حالى في مجتمع السبعينيات ، أو أشارت إلى خطر قادم . و نبهت إلى محاولة تلافي وقوعه أو آثاره .

تناولت هذه المجموعة مسائل الهجرة ، والمرأة ، والارهاب ، وحرية الرأي ، والاعتماد على الذات وامكانية التعايش مع اليهود ، والفساد .

عرض فيلم (التلاقى) لصبحى شفيق عام ١٩٧٧ ، بعد تأجيل استمر أربع سنوات ، متناولا تيمة (الهجرة) ^(١) ، وبالتحديد هجرة العقول خارج مصر ياسا من الداخل ، وأملا في مناخ صالح لاحتضان مواهبهم في العالم الغربى . وحذر الفيلم من استنفاد القدرات المصرية لصالح العالم الخارجى ، وقد وصل الفيلم إلى تلك النتيجة بعد استغراق طويل في أشياء متعددة ومكثفة ، أصابت الخيط الأساسى في الفيلم بالترهل .

وتناول تيمة الهجرة أيضا فيلم (النداهة) عام ١٩٧٥ لحسين كمال ، عن قصة ليوسف أدریس نشرها عام (١٩٦٩) . و الهجرة هنا كانت من الريف إلى المدينة ، وأدان الفيلم مركزية العاصمة كنقطة جذب لسكان الأقاليم والريف ، وأدان وضع القرية المصرية التى أصبحت نقطة طرد لساكنيها . وفي نفس الوقت الذى أشار فيه

(١) سبق فيلم زهور برية عام ١٩٧٣ ليوسف فرنسيس التلاقى في تناوله لتيمة الهجرة الدائمة للمصريين خارج حدود الوطن ، وكان المراثية الأخيرة أو الوداع الأخير في السينما لتيمة مصرية أصيلة ، وجد الفيلم أنها تنهار تحت وطأة الاحباط واليأس واللا أمل في مستقبل أفضل ، ودعا للتمسك بالوطن والنمو من خلاله . أما تناول الأفلام اللاحقة عليه لفكرة الهجرة الدائمة فلم تكن تتم إلا بشكل هامشى في الفيلم ، أو إلى جانب أفكار أخرى متعددة (كالتلاقى) واتجه تناول الأفلام إلى الهجرة المؤقتة لبلاد النفط .

– من الاعتبارات المحلية وراء الهجرة الدائمة من مصر : افتقاد القيادة العلمية وامكانيات وتسهيلات البحث العلمى ، قلة فرص التحسن المادى أمام الكفاءات ، كون الدول المتقدمة مراكز جذب لرؤوس الأموال الذهنية ، والصعوبات التى يواجهها المبعوثون العائدون .

د . نادية حليم . مجلد السكان . المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، ١٩٨٥ ، ص ٩٠

– من الملاحظات الهامة في موضوع الهجرة الدائمة من مصر : أن أكثر من ٩٥ ٪ منهم يتوجهون إلى الولايات المتحدة وكندا وأستراليا مما يعنى أنهم من الكفاءات العالية ، وأن الاحصاءات الرسمية المصرية فشلت في تقديم تقدير حقيقى لهم ، وذلك يرجع إلى أن استيفاء الاجراءات الرسمية لم يعد شرطاً للسماح بمغادرة البلاد منذ أوائل السبعينيات .

– د . نادر فرجاني ، الهجرة إلى النفط ، ص ٥٦ .

– د . نادر فرجاني ، سعيا وراء الرزق ، ص ٧٦ .

الفيلم إلى دول النفط التي أصبحت بالنسبة للمصريين هي العاصمة الجديدة أو هي النداهة الجديدة لهم . وقد تعرض الفيلم لمعانى كثيرة ، لكنه لم يستطع معالجتها بما تستحقه من عناية .

أما تيمة المرأة ، وأوضاعها ، فقد تعرض لها فيلمان أريد حلا (١٩٧٥)^(١) لسعيد مرزوق عن قصة لحسن شاه كتبتها خصيصا للسينما عام (١٩٧٢) ، ولا عزاء للسيدات (١٩٧٩) لهنرى بركات في قصة لكاتيا ثابت . وإن كان الفيلم الأول قد تعرض لأوضاع المرأة في المجتمع المصرى ، من خلال قوانين الأحوال الشخصية المطبقة عليها . وتعرض الفيلم الثانى لأوضاعها ليس من خلال القوانين ، ولكن من خلال عادات وتقاليد المجتمع ، التى تجرى فى كثير من الأحيان مجرى القانون .

أدان فيلم (أريد حلا) التعارض القائم بين الأحكام الحقيقية للشريعة الإسلامية ، وبين القوانين الوضعية المطبقة بالفعل ، مما نتج عنه تعارضا قائما بين القانون ، وبين الهدف من وجوده أساسا وهو صيانة آدمية الإنسان . كما أدان الاعتماد (على قوانين صدرت عام ١٩٢٠ - ١٩٢٩ للأحوال الشخصية) ، وتطبيقها دون تغيير لأحكامها حتى السبعينيات ، مما نتج عن ذلك مع تغير ظروف المجتمع وتبدلها ، مأسى إنسانية كانت ضحيتها المرأة ، والأم ، والأطفال . كما أشار الفيلم كذلك إلى تعنت القانون فى مواجهة المرأة مقارنة بالرجل ، وأدان بطء إجراءات التقاضى بما لا يحقق سرعة تحقيق العدالة .

أما فيلم (لا عزاء للسيدات) فقد أدان النظرة المتخلفة فى مواجهة المرأة المطلقة أيا كانت ظروف انفصالها ، أو مستوى سلوكها الأخلاقى ، كما أدان رضوخ قطاع كبير

(١) كان لفيلم (أريد حلا) أثر كبير فى تهيئة الأذهان لضرورة تعديل قوانين الأحوال الشخصية فى مصر . وفى

٢٠ / ٦ / ١٩٧٩ وقع الرئيس أنور السادات القانون الجديد . وأعلن د . عبد المنعم النمر وزير الأوقاف

وقتئذ أن التعديلات جاءت فى إطار الشرعية الإسلامية ، ومتماشية معها ، وذلك لمواجهة الثغرات الموجودة فى

القوانين المطبقة ، والتى ترجع إلى العشرينيات وأضاف أن التعديلات الجديدة استهدفت مصلحة الأسرة

والأبناء والمجتمع دون التعصب لرأى أو مذهب معين ووفقا لنصوص القرآن الكريم والسنة الشريفة .

وقد أطلق كثيرون من المعارضين لهذا القانون الجديد - بدعوى أنه بالغ فيما منحه من حقوق جديدة للمرأة -

أطلقوا عليه قانون جيهان تهكما بالسيدة جيهان السادات التى تزعمت الدعوة لاقتراره .

جريدة الاهرام بتاريخ ١٩ - ٢٠ - ٢١ / ٦ / ١٩٧٩ م .

من الرجال - مع اقتناعهم الداخلى بعكس ذلك - لذلك الموقف الرجعى من المجتمع تجاه المرأة .

وقد تعرض فيلمان من أفلام تلك المجموعة لتيمة (امكانية التعايش مع اليهود) وهما :

الصعود للهاوية (١٩٧٨) لكمال الشيخ ، وهو عن نص قام باعداده صالح مرسى من ملفات الأمن القومى المصرى . وفيلم اسكندرية ليه ؟ عام (١٩٧٩) ليوسف شاهين ، وأن اختلف كل منهما فى موقفه من امكانية ذلك التعايش . فالفيلم الأول يشير إلى صعوبة التعايش بين الجانب المصرى والإسرائيلى ، وأن المواجهة بينهما قائمة إلى الأبد . أما الثانى فقد عرض لتعايش اليهود قديما فى المجتمع المصرى كجزء من نسيجه ، وأن رحيلهم عنه إلى أرض الميعاد كان اضطراريا .

فى (الصعود للهاوية) أشاد الفيلم بذكاء وانتصار العقلية المصرية ، فى احدى جولات حرب المخابرات مع إسرائيل ، وفى نفس الوقت الذى أدان فيه خيانة الوطن . وقد أثار هذا الفيلم عدة تساؤلات : هل هو مجرد فيلم من أفلام عالم الجواسيس والمخابرات ؟ أو هل كان تنفيذه بايعاز من السلطة ، لتحسين وجه المخابرات المصرية بعدما تشوهت مع أفلام مراكز القوى ؟ . والإجابة على السؤالين بنعم تفقد الفيلم قيمته التى تركز فى الحقيقة على ما أدانه وما أشاد به ، إلى جانب وجوده فى تلك الفترة كنغمة ضد التيار . إذ أنه قد أنجز بعد زيارة الرئيس أنور السادات لإسرائيل ، ومع نغمة امكانية التعايش مع اليهود ، فجاء كتحذير من السلام المقترح مع عدو له نواياه الأبدية فى تحطيم الجانب الآخر . فى تلك الفترة أيضا وبعد زيارة الرئيس السادات ، وصلت العلاقات العربية المصرية إلى أدنى مستوى لها ، وعمد الفيلم إلى تأكيد وإبراز الدور التونسى فى التعاون مع المخابرات المصرية ، فى إشارة لجدوى الانتماء العربى وأهميته . وكان فيلم (الصعود للهاوية) من أبرز نماذج سينما التنبيه والوعى ، حتى وإن اتخذ إطارا له حرب المخابرات .

أما فيلم (اسكندرية ليه ؟) فقد أشاد بالروح الوطنية التى تميز بها المصريون فى كل مراحل كفاحهم ضد الاستعمار ، من خلال شاب مصرى مسيحي ، هو يوسف شاهين نفسه ، والذى كان يتطلع دائما للسفر عبر البحار حيث توجد أمريكا ، أرض الحرية والعلم والفن كما تخيلها .

ولأول مرة على الشاشة ، كان التعرض لحياة أسرة مسيحية بكثير من التفاصيل ، وأبرز الفيلم نموذج الأب المحامى الوطنى المتحمس ، الذى يؤمن بالأخلاق فى عصر لم يعد يعترف بها ، والذى يدين النازية التى تفرق بين الإنسان ، وأخيه بلون جلده ، أو نوع جنسه ، أو عقيدته الدينية .

كذلك عرض الفيلم لأسرة مصرية مسلمة ، عائلها من الرأسماليين الجشعين ، الذى لا يتورع عن سرقة ناتج جهد العمالة لمضاعفة أمواله ، وأحد أفراد تلك الأسرة يشارك فى الكفاح ضد الاحتلال الإنجليزى لمصر ، وقت الحرب العالمية الثانية ، ويتصيد جنودهم لإقامة علاقات شاذة معهم .

أما الأسرة اليهودية فقد أحاطها المخرج بكثير من مظاهر الهيبة ، والوطنية ، والجمال ، وأبرز حب أفرادها لمصر وللمصريين واضطرارهم للنزوح عنها خوفا من وصول النازى إلى الاسكندرية ، مما أعطى انطبعا أكيدا لامكانية التعايش والتعامل مع اليهود ما دام ذلك كان ممكنا فى الماضى ، وما داموا يتميزون بكل هذه الصفات الجليظة . ولا شك أن زيارة السادات للقدس ، وتوقيع توقيع اتفاقية السلام بين البلدين ، وحديثه عن امكانية التعايش مع إسرائيل ، قد سمح لذلك النموذج الثالث أن يظهر على الشاشة المصرية فى تلك الفترة .

وفى عام ١٩٧٥ قدم كمال الشيخ فيلمه (الهارب) ، الذى كان صرخة تحذير ضد الارهاب والبطش، والسجن ، وكبت الحريات ، وخنق الرأى الآخر . أدان الفيلم الوجود الشكلى للقانون فى المجتمع ، بما لا يحقق حماية للمواطن ، ولحقوقه . كما أدان عالم الصحافة ، وتشابك مصالح الكبار .

لم يلجأ الفيلم للرمز أو للماضى ، لكنه عرض موضوعه فى وقت كان فيه شعار المجتمع المرفوع هو سيادة القانون ، ومجتمع الأمن والأمان . والفيلم يتعرض للغياب الواقعى للقانون وللمجتمع اللا أمن واللا أمان .

وفى عام (١٩٧٦) قدم يوسف شاهين (عودة الابن الضال) ، الذى أدان من خلاله أيضا الخوف والقهر ، كما أدان الاعتماد على الآخرين وعدم القدرة على تحقيق الأحلام . وحذر من العنف والدم كطريق للحل ، إذا ما استمرت الأمور على ما هى عليه . فى نفس الوقت الذى رثا فيه الفيلم الحلم الناصرى القديم ، وأشار إلى الأمل المرتبط بقدرة الجيل الجديد وحده على التحدى . لكن معانى الفيلم ضاعت وسط ركام هائل من الرموز ، على الرغم من أن مناخ السبعينيات كان يسمح بحرية أوسع فى أسلوب العرض .

وتعرضت ثلاثة أفلام هي : التلاقى ، ولا شيء يهم لحسين كمال عن قصة لاحسان عبد القدوس نشرها عام (١٩٦٨) ، والكذاب لصالح أبو سيف عن قصة لصاح مرسى نشرت عام (١٩٦٦) لتيمة الفساد ، خاصة ما يتعلق منه بالقطاع العام الحكومى . تعرض (التلاقى) لسوء الإدارة به ، ودفعه للمواهب للتراجع أو للهجرة ، وعرض (لا شيء يهم) لما يسود بعض وحداته من رشوة وعمولات ، وتحالف غير مشروع مع ممثلى القطاع الخاص . كما تناول فيلم (الكذاب) تخريب القطاع العام داخله ، وإلى شكلية تمثيل العمال فى مجالس إدارته

كانت تلك أهم النماذج الفيلمية ، التى واكبت تيار سينما مقاومة الانفتاح الاقتصادى ، وإن لم تتعرض إليه ، لكنها فى نفس الوقت لم تتوجه إلى ما نتج عنه من جمهور جديد للسينما . وجمع ما بين النماذج عناصر التنبيه والتحذير والوعى .

سينما الجمهور الجديد .

تنبه تجار السينما ، لرواج (تيممة) الانفتاح في السينما المصرية ، في النصف الثاني من السبعينيات . تلك التي بدأت تناولها أفلام الرعى والتنبيه . ووجدوا في موضوع الانفتاح ، فرصة سانحة للاستحواذ على جمهور واسع ، أقبل على تلك النوعية .

في نفس الوقت الذي تنبه فيه هؤلاء أيضا ، بحاستهم الباحثة عن الربح فقط ، أن جمهورا جديدا قد بدأ يتشكل ، ويمثل أغلبية المترددين على دور السينما ، ثم لاحقا غالبية المستهلكين لأشرطة الفيديو . فكانت أفلامهم التي وجهت أولا الى هذا الجمهور الجديد الذي نشأ عن الانفتاح ، والذي إتصف - كما سبق التعرض لذلك - بتردى أوضاعه التعليمية والثقافية ، وذوقه الفني ، والذي تكون من غالبية كاسحة من المهنيين . ثم ظهرت - لاحقا - أفلامهم عن مشايعة الانفتاح ، وتكريس ممارساته ، والاشادة بمناذجه التي برزت للمرة الأولى على سطح المجتمع .

وكان من نتيجة ذلك ، أن تأخر تناول موضوع الانفتاح كرافد أساسي من روافد السينما التجارية ، الى ما يقرب من بداية الثمانينيات . بينما ظهرت أفلام الجمهور الجديد - بصرف النظر عن موضوع الانفتاح - في السبعينيات ، وتناولت أهم أحداثها من منطلق التجارة . ومثلت التيار الهابط في سينما مراكز القوى ، ونصر أكتوبر ، وتحمست لسينما العنف ، والدم ، والمخدرات ، والخلاعة ، ومثلت في مجموعها أسوأ نماذج السينما المصرية في السبعينيات .

«وبعد انسحاب الدولة من مجال الانتاج السينمائي في السبعينيات ، بقى الباب مفتوحا لمنتجى القطاع الخاص ، الذي شكل انتاج الطفيليين الذين أوجدتهم الانفتاح ذاته غالبيتهم ، بعد تقديرهم لما يمكن أن يحققه الانتاج السينمائي لهم من أرباح مضمونة ، مع تلك الأفلام المضمونة التسويق أيضا ، في الداخل والخارج»^(١).

كان هناك أيضا دور الموزع العربى ، للأفلام المصرية في الخارج ، وخاصة في

(١) زكى ابراهيم : مرجع سابق .

أسواق الدول العربية المستهلك الرئيسي للفيلم المصري ، تلك الحالة التي تسببت محدودية دور العرض السينمائي في مصر في وجودها ، خاصة وأن القاهرة ما زالت تمثل مركز الانتاج السينمائي ، ليس في المحيط العربي وحده ، ولكن في افريقيا كذلك .

« ولم تتميز دور العرض السينمائي بالمحدودية فقط داخل المجال المصري » ولكن بالتناقص أيضا من سنة الى أخرى »^(١) . وذلك الوضع يمثل خطورة تتعلق « بتدخل الموزعين العرب » عن طريق تمويلهم للانتاج السينمائي ، وتوزيعهم له بشروط خاصة ، تضمن تسويقه في بلاد عربية ، تطلب نمطا انتاجيا وفكريا متخلفا ، أو ما درج على تسميته بالذوق المتخلف للموزع العربي . وذلك على اعتبار أن الغرض من صناعة الفيلم المصري ، لم يكن أبدا خاضعا لشروط الإستهلاك في السوق المحلي »^(٢) .

« ولأن الجمهور المستهلك » هو الحكم الأخير الذي يستحيل تجاهل مطالبه من جهة صناع السينما في العالم كله ، فقد وجد أن بيع الثقافة التجارية أكثر سهولة من بيع ثقافة حقيقية ... ولأنه لعمل فيلم فإن المخرج يخضع عادة لشروط الممول ، وإذا استقل عنه خضع لشروط الموزع ، لذلك فإن سيطرة رأس المال على الفن ، تصبح خطيرة للغاية وذلك عندما تتجه الأهداف دائما إلى محاولة تخليص الفن السينمائي من سلطة التجار ، وإلا فسيتم الحصول على جمهور فقط وليس على فن ، أي جمهور بدون فن ... وللطبيعة الخاصة للفن السينمائي كفن جماهيري ، شعبي الطابع ، لا بد أن يراه الآلاف حتى يستعيد منتجه تكاليف إنتاجه ، فقد تدخل الجمهور بشكل أو بآخر لتحديد شروط هذا الفن . وذلك عكس ما يحدث بالنسبة لأنواع أخرى من الفنون كفن الرسم »

(١) يذكر جاك باسكال في الطبعة الرابعة من الدليل السينمائي للشرق الأوسط وشمال افريقيا أن دور العرض في مصر عام ١٩٤٧ بلغ ٢٨٤ دارا ، زادت الى ٤١٤ عام ١٩٥٢ ثم إلى ٤٥٤ عام ١٩٥٤ ، بينما ذكر المكتب الفني للسينما التابع للمؤسسة المصرية العامة للسينما والهندسة الإذاعية أن عدد دور العرض ٢٩٦ دارا ، وبلغ عدد دور العرض في مصر حتى نهاية عام ١٩٨٦ (٢٧٦ دارا) تبعا لإدارة السينما في الثقافة الجماهيرية . ومعنى ذلك أنه مع خمسين مليوناً من السكان يصبح هناك دار للعرض لكل ١٨٠ ألف نسمة ، وعدد المقاعد بدور العرض ٢٠٧ آلاف و ٧٥٢ مقعداً ، وهذا يعنى مقعداً واحداً لكل ٢٤٠ نسمة . عن سمير فريد البنية الأساسية للسينما في مصر . مجلة المنار ، عدد ٣٩ / ٤٠ / مارس - أبريل ١٩٨٨ م .

(٢) محمد القليوبى : السينما العربية والافريقية ، ص ١٧

- أحمد رافت بهجت : مقابلة تمت الإشارة إليها سابقا .

- خيرية البشلاوى : مقابلة تمت الإشارة إليها سابقا .

- خيرية البشلاوى : مقابلة تمت الإشارة إليها سابقا .

الذى يكفى فيه الثن ان إهتمام فرد واحد من المحتمل أن يقوم بشراء لوحته « (١).
تلك الأحوال السائدة ، فى مجال الإنتاج السينمائى فى العالم كله ، اندرجت أيضا على
المجال الإنتاجى المصرى بشكل واضح فى سنوات السبعينيات بشكل خاص مع نزول
تجار الانفتاح إلى الميدان ، وسطوة الموزع العربى ، وإنسحاب الدولة من مجال الإنتاج ،
وظهور الجمهور الجديد .

ومع الانفتاح إندفعت إلى الأمام عملية الإنتاج السينمائى كما . وشجع الرواج المادى
صناعة السينما ، وكان جزء كبير منها ذلك الإنتاج الذى أخضع لمتطلبات سوق
الإنفتاح. اندرج ذلك بداية من اسم الفيلم ، ومادته ، وصورة أبطاله ، ومستوى حوارهِ،
فيما يمثل جملة نوع توجهه . ووسائل ذلك التوجه ، التى وصلت فى بعض النماذج
الفيلمية إلى مستويات غاية فى الهبوط .

فى تلك الفترة ظهرت أسماء أفلام الجبان والحب ، بنت اسمها محمود ، احترسى من
الرجال يا ماما ، سيقان فى الوحل ، ممنوع فى ليلة الدخلة ، بايباى يا حلوة ، عندما
يسقط الجسد ، ليل ورغبة ، وسقطت فى بحر العسل ، أونكل زيزو حبيبى ، بص شوف
سكر بتعمل إيه ؟ . واحدة بعد واحدة ونص ، رجب فوق صفيح ساخن ، قاتل ما قتلش
حد ، امرأة بلا قيد ، الباطنية ، شعبان تحت الصفر ، عمل إيه الحب فى بابا ، فتوات
بولاق ، دندش ، مين يجنن مين ، وغيرها .

ولاسم الفيلم دلالة كبيرة عند مناقشة أى فيلم سينمائى ، وللتعرف على محتواه ،

(١) ١. كاراجانوف : ترجمة أسامة الغزولى ، السينما والايديولوجية وشباك التذاكر ، دار الثقافة الجديدة ،
القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٢٢ و ٨٧ .

– أرنولد هاويزر : ترجمة د . فؤاد زكريا ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، الجزء الثانى ، الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر ، جزء ثانى ، ١٩٧١ ، ص ٥٠٠ ، ٥٠٢ .

– من أقوال المخرج السينمائى روبرتو روسليني : (لم تعد السينما لغة جديدة للبشرية كما كانت فى
شبابها، إنها الآن أداة للتسلية أو سلعة ، أو وسيلة للحصول على أرباح ، لقد تشوهت الأهداف السينمائية
نفسها – وبالتالى لغتها) كاراجانوف . ص ١١٣

– ومن أقوال جوزيف ليفين منتج سينمائى أمريكى مشهور : (إننى لم أنزل إلى ميدان السينما لإنقاذ
الإنسانية، ولا حتى لإصلاح حال السينما ، إننى مثلى فى ذلك مثل جميع المنتجين أسعى إلى مضاعفة
ثروتى، ولا شك أن بيع الجنس والعنف أسهل من بيع أى شىء آخر فى هذا الميدان) .

عن حسن عماد عبد المنعم مكاوى – تدفق الأفلام الأجنبية فى السينما والتلفزيون فى مصر ، رسالة
ماجستير غير منشورة – كلية الإعلام ، جامعة القاهرة ١٩٧٩ ، عن كتاب الإنسان المصرى على الشاشة ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٩٥ .

خاصة اذا ما تم ربط ذلك الاسم ، مع خصائص الفترة الزمنية التى يعبر عنها ، ومع نسيج العمل الفنى ذاته .

وربط تلك الأسماء السابقة لبعض أفلام الفترة ، إلى جانب المحتوى الهابط لتلك الأفلام ، مع خصائص فترة الانفتاح ، ونوعية جمهورها الجديد ، يؤكد أن عناوين الأفلام السينمائية كانت هى الطعم الاول ، الذى قدمه تجار الفن لجذب المشاهدين ، بمعانى موحية ، تراوحت بين الابتذال والهبوط والسذاجة .

العنصر الثانى فى تلك الأفلام كان مادته أو موضوعه . وسبق التعرض لمحتوى تلك الأفلام ، بالمقارنة بمحتوى أفلام التنبيه والوعى . ذلك أن أفلام جمهور الانفتاح ، «ساهمت فى تشويه الشخصية المصرية ، وتخريب عقليتها بتفاهات وطموحات وهمية، ومثلت بذاتها جزءا من الانحراف الانفتاحى نفسه .

تناولت تلك الأفلام الانفتاح ، كفرصة خصبة لصناعة أفلام تعمل على إشباع الاحتياجات العاطفية ، والنفسية ، والفنية للشرائح الطفيلية ، وتعرضت لبعض الأوضاع السائدة فى المجتمع . لكن تناولها لها ، إسم غالبا بأسلوب ساخر أو فكاهى ، وبلا هدف جاد ، بل كنوع من مسامرة الموجة الانتقادية السائدة ، وكنوع من الاستغلال التجارى . وتجنبت تماما - وهى غير قادرة على ذلك فى نفس الوقت - الدخول فى حوار من أى نوع ، حول المضمون السياسى للإنفتاح أو آثاره الهدامة ، أو إظهار مفارقتها بين الفقير والغنى ، ولم تتناوله كقضية مجتمعية واجبة التغيير .

وقد عكست تلك المجموعة من الأفلام ، القيم الاجتماعية المتسقة مع سياسة الإنفتاح، وعملت على تكريسها بين الجمهور ، من خلال تقديمها لأبطالها وترفعهم المظهرى ، وإنحرافهم ، باعتبار هؤلاء الأبطال نماذج بطولية . كما عملت على ترسيخ معانى جديدة ، متصلة بالشرف والأمانة ، أو بمعنى أصح اللاشرف والملا أمانة . ومعانى الاستسهال ، ونبذ العمل الجاد ، والتشكيك فى القيم الأخلاقية ، وبالتالي جدوى التعاليم الدينية ، وكذلك قيم التعليم والثقافة « (١).

(١) زكى ابراهيم : مرجع سابق .

رؤوف توفيق : الإنفتاح وتأثيره على الشخصية المصرية كما ظهر على الشاشة، الإنسان المصرى على الشاشة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص ٨٩ ، ص ٩١ .

وبمعنى أكثر تحديداً ، تعرضت تلك الأفلام لنسق القيم المختل في السبعينيات بالإشادة والترحيب ، سواء إرتبط ذلك بوجود الإنفتاح كموضوع أو كتيمة رئيسية لتلك الأفلام ، أو كجمهور مستقبل لها . وفي الحالتين تاجر ذلك التيار من سينما الإنفتاح . بحالة يعيش فيها المجتمع المصرى في السبعينيات ، وامتدت إلى سنوات الثمانينيات .

وقد اتفق مضمون تلك الأفلام ، مع نماذج أبطالها الذين اعتبرتهم نماذج الصعود في السبعينيات . وكما هو معروف فإن صورة البطل السينمائى تعتبر من العناصر الهامة في الفيلم السينمائى ، لما لها من تأثير كبير على مشاهديه ، «ذلك أن الأفراد يضعون أنفسهم عادة في موضع الأبطال ، ويتقبلون بطريقة لا شعورية الاتجاهات التى يعبرون عنها ، والأدوار التى يقومون بها . كما أن الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة ، يتقبلون بطريقة لا شعورية ، أو شعورية الحلول التى تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم ، وهذه الحلول دائماً يقدمها أبطال الفيلم .

كما أن دراسات قد أثبتت ، أن ما يبقى في وعى المشاهد بعد انتهاء الفيلم السينمائى ، ويتعدى أهمية الموضوع ، أو الهدف ، أو الحكمة ، هم الشخصيات أو الأبطال ، فهى تترك بصماتها الأعمق على وعيه . ذلك أن استخلاص الموعظة أو الهدف الأخلاقى أو حتى خلاصة الحكمة القصصية ، كل ذلك يدخل في عداد العمليات العقلية ، التى تتطلب قدراً من التفكير التجريدى ، أما الإحاطة بأفعال شخصيات الفيلم ، وما يجرى لأبطاله ، فإنها تتطلب في المقام الأول قدراً من التفكير العيانى المباشر .

وغنى عن البيان ، أن التفكير التجريدى يقتضى فسحة من الوقت تسمح بعمليات المقارنة والإستنباط والاستدلال ... إلخ ، أما التفكير العيانى فهو لا يتطلب بطبيعته مثل تلك المساحة الزمنية ... وفي مجال المشاهدة السينمائية فهى لا تسمح للجمهور بالتوقف - كالقراءة مثلاً - ولا يصبح أمام المتلقى عادة ، إلا المتابعة العيانية لما يجرى ، تاركاً العنان لجانب آخر من جوانب الشخصية وهو الجانب الانفعالى ، ليمارس سيادته على الموقف ، فإذا به «يتعاطف» مع هذه الشخصية «ويغضب» من تلك .. الى آخر صور التوحد»^(١).

(١) د . قدرى حفى : ملامح البطل في الأفلام المصرية ، الإنسان المصرى على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ص ١٩ .

من هنا تتضح خطورة نماذج أبطال السبعينيات ، التي تحمست لها تلك الأفلام والمهن التي يعملون بها ، وقد تصدرتها مهن زعيم العصابة ، معتاد الإجرام ، ممثل مراكز القوى ، الراقصة ، محترفة الدعارة ، صاحب عمارات التمليك ، الخادمة ، أصحاب البوتيكات ، وأصحاب محلات بيع السيارات ، تجار المخدرات ، رجل الانفتاح الذى يكتسح فى طريقه أى شىء ، المعلم ، المعلمة ، الصعلوك والمتشرد الذى يتحول الى الثراء بطرق غير مشروعة ... إلخ .

وقد حلت تلك النماذج محل موظفى الحكومة ، والطلبة والمتقنين ، ورجال الفكر ، والأدب ، وممثلى الطبقة المتوسطة عموما ، الذين مثلوا نماذج أبطال سينما الستينيات ، ومثلت الطبقة المتوسطة جمهورها .

واستطاعت تلك الأفلام ، أن تحيط أبطالها ، وممارستهم ، وسلوكهم الأخلاقى والاجتماعى ، بهالة من الانبهار ، لا يملك معها المشاهد الا «التعاطف» مع هؤلاء الأبطال ، والغضب على ما يعوق «اندفاعهم» ، حتى ولو اتجه الفيلم فى مشاهدته الأخيرة ولضوابط رقابية لادعاء نوع من العقاب الأخلاقى أو القانونى يوقع عليهم .

ومثل الحوار الهابط عنصرا آخر من عناصر أفلام الجمهور الجديد ، وصل فى بعض أفلام تلك المجموعة ، إلى حد البذاءة ، مما يثير تساؤلا عن موقف الرقابة التى يحدد قانونها ضرورة المحافظة على الأخلاق والآداب العامة . وربما انصرفت رقابة السبعينيات للحظر على أشياء أخرى ، وجدت فيها من الخطورة ما لم تجده فى شيوع وانتشار تعبيرات هابطة ، أصبحت ومع طوال الاستعمال تجرى مجرى الأمثال ، وكان مصدرها الأول الأفلام السينمائية لتلك الفترة . وبدا من تلك الأفلام كما لو «كانت لغة الانفتاح قد تسربت هى الأخرى إلى لغة الحوار السينمائي» ^(١).

وكان هذا الحوار ، عنصرا هاما من عناصر جذب جمهور السينما الجديد إلى الشاشة ، الذى لم يشاهد فقط نفسه فى السينما بطلا مكتسحا وعملاقا صاعدا إلى قمة

(١) رؤوف توفيق : مرجع سابق ص ٩١ .

المجتمع ، لكنه رأى «بيئته وأجواءه المعيشية»^(١) ولغته اليومية المستعملة . واستكمل
تجار الانفتاح تلك التشكيلة ، باختيار ممثلين وممثلات لم يكن غير عصر الانفتاح
ليسمح لهم بمجرد الظهور على الشاشة أبطالاً للأفلام . لكنهم مثلوا بملامحهم
الجسمانية ، ومواصفاتهم السلوكية نماذج مجسدة لأفراد جمهور سينما الانفتاح .
وكان كلما زاد ايغال الفيلم في تلك العناصر السابقة ، كلما ارتفع صوت تصفيق
جمهور السينما ترحيباً بأنفسهم على الشاشة الفضية ، وكلما ازداد في نفس الوقت
تجار السينما لهثاً وراء المال ، أيًا كان الطريق إليه .

نماذج من سينما الجمهور الجديد .

يمكن أن نتبين نماذج لسينما الجمهور الجديد ، في جانب تيار سينما مراكز القوى ،
وسينما التجارة بأكثوبر ، وسينما الانفتاح . وهنا تاجرت السينما بمعاناة المجتمع
السابقة ، من سيطرة مراكز القوى . ومعاناته الحالية وقتها ، من الممارسات الخاطئة
لسياسة الإنفتاح . كما تاجرت في نفس الوقت ، بمشاعر الفخر المرتبطة بإنتصار
أكتوبر، فقدمت للجمهور أسوأ نماذجها .

من هنا أيضا كانت نماذج أفلام العنف والدم ، دون صفة تحذيرية أو هدف
تنويري ، ولكن فقط لمجرد ارضاء رغبات مريضة لقطاع من المشاهدين . كذلك أفلام
المخدرات ، ومعها جلسات التعاطي ، بما يصحبها من نماذج فاسدة ونكات وحوار
هابط . كما زاد وجود أفلام الميلودرامات الفجة ، والكوميديا الرخيصة .

ولم يغفل أصحاب ذلك الاتجاه مغازلة الإتجاهات الدينية المتزايدة في المجتمع
المصري ، في نفس الوقت الذي ادعوا فيه غيرتهم على التآخي بين المسلمين والأقباط .

(١) كتب المخرج أحمد بدرخان عام ١٩٣٦ عن اختيار المكان في الأفلام (أنه لاحظ أن سينما الطبقة المتوسطة ،
وهو السواد الأعظم من روادها ، لا تحب أن ترى العالم الذي تعيش فيه ، بل تطمح لرؤية الأوساط التي
تجهلها وتقرأ عنها في الروايات ، ومن هنا كان النجاح المحدود للسيناريو ، الذي يدور في أوساط بسيطة
كأوساط العمال والفلاحين) .

عن سمير فريد بحث السينما والدولة - مرجع سابق ص ٦

تعليق للمؤلفة : إذا كان هذا الرأي يعكس رغبة أفراد الطبقة المتوسطة في الحراك الاجتماعي لأعلى ، فإنه يمثل في
نفس الوقت - رفضاً لأي تجاوز قد تعرضه الأفلام لمقتضيات الأخلاق والسلوك ، بما لا يتفق مع
ذوقها وإحساسها التربوي والفني . وهذا لا يندرج بالطبع على أفلام البسطاء ذات القيمة الفنية
العالية.

وعلى مكارم الأخلاق ، من خلال أفلام تدعو مشاهدها بالكامل إلى عكس ذلك الغرض .
لذلك فقد جمعت سينما الجمهور الجديد ، بين نماذج متنافرة من الأفلام ، بينها هدف واحد ، هو الرغبة في الاستحواذ على هذا الجمهور ، وذلك عن طريق أسهل الطرق المؤدية إليه .

ففى مجال سينما مراكز القوى ، قدم ذلك التيار أفلام . آه يا ليل يا زمن ، أسياذ وعبيد ، والقطط السمان - والتي سبق التعرض لها فى الفصل الأول من الباب الثانى كأسوأ نماذج تيار مراكز القوى ، وتم تصنيفها تحت إسم سينما الإدعاء والسطحية .

والأفلام الثلاثة اختلط داخلها البكاء ، بالرقص ، بالعري ، ودارت معظم أحداثها فى ملاهى ليلية ، أو فى جلسات تعاطى الحشيش ، وحقق المواد المخدرة . كما اختلط أيضا الغناء ، بالاغتصاب ، بالارهاب ، بالتعذيب . وانتهت بقيام ثورة التصحيح ، أو بكلمات الرئيس السادات عن مجتمع الأمن والأمان القائم . ولم تقم تلك الأفلام إلا باستغلال (تيمة) رائجة ، لقدعى التعرض والإدانة لمراكز القوى ، ومجتمع الإرهاب ، مما لآة للسلطة واجتذابا للجمهور .

وفى نطاق سينما حرب أكتوبر ، كانت هناك مجموعة أفلام سينما التجارة بالنصر ، وتضم : (الوفاء العظيم) ، (الرصاص لا يزال فى جيبى) ، (بدور) و(حتى آخر العمر) ، (والعمر لحظة) . ومع تفاوتها النسبى فى المستوى إلا أنها لم تخرج جميعا عن كونها مجرد أفلام مناسبات محدودة القيمة . وقد سبق التعرض لها تفصيلا فى الفصل الثانى من هذا الباب .

وكانت هذه الأفلام أيضا ، إستغلالا لتيمة رائجة هى أكتوبر ، التى بدت من خلال مجرد مشاهد فى نهاية الفيلم تبدو منفصلة عنه ، وفى شكل شبه تسجيلى . أما الوعى بالنصر ، وبجدوى التصدى والكفاح والاستشهاد والبطولة ، فقد ضاعت وسط ركام هائل من التقديم السيئ لمقدمات هذه الحرب .

ومع الإنفتاح ، ظهرت أفلام تكرر هذا الواقع الاقتصادى والاجتماعى الذى أحدثه ، وكانت أفلام (الطيور المهاجرة) ، (الشريدة) ، و(الحب وحده لا يكفى) .
وجد الفيلم الأول فى الرحيل والهجرة الدائمة إلى الخارج ، الحل المثالى لمواجهة سوء الأحوال فى مصر .

بينما تحمس الفيلم الثانى لنموذج الثرى الجاهل ، فى مواجهة نماذج المتعلمين .

أما الفيلم الثالث فقد رأى في العمل اليدوى ، طريق الشباب الجامعى للحياة .
ففى الطيور المهاجرة (١٩٧٩) لحسن يوسف ، أشار الفيلم إلى سوء الأحوال في مصر . ومنها التناقض في دخول الفئات المختلفة ، وتردى أوضاع الموظفين المادية ، وصعوبة الحصول على المواد التموينية ، وإزدحام المواصلات ، وانقطاع المياه ، وسوء توزيع الخريجين وانهايار قيمة التعليم والثقافة ... ووجد في تلك الظروف دافعا للهجرة إلى الخارج والاستقرار هناك ، وذلك بديلا عن إدانة تلك الظروف ، والدعوة إلى تغييرها .
أما الهجرة التى عرضها الفيلم ، فكانت عن طريق أجواء الهند السياحية ، وغابات وأحراش ومطاعم استراليا ، وتحول الفيلم بعد بداية مقتضبة إلى هذا العرض السياحى ، عبر سلسلة من المطاردات وقصص الحب الساذجة ، وحكايات الكفاح الوهمى للمصريين في الخارج ، ضد عناصر العصابات العالمية .

وينتهى الفيلم الذى بدأ بآثار الانفتاح في المجتمع المصرى ، إلى الرضاء به ، وتكريس أحد آثاره، وهو الهجرة والتخلي عن مجتمع المعاناة ، حيث لا أمل ولا رجاء .

وفى فيلم (الشريدة) ١٩٨٠ لأشرف فهمى ، عن قصة لنجيب محفوظ ، أشار الفيلم في بدايته لتحول الفتاة في بعض الأوساط الفقيرة إلى سلعة تباع وتشترى ، واندفاع أهلها لتزويجها وهى صغيرة السن ، من ثرى ، رغبة في الاستفادة المادية ، حتى ولو كان هذا الزوج جاهلا وهى متعلمة . هذا النموذج من الزواج الذى كان موجودا ، ثم شاع وقت الانفتاح . وبدلا من أن يتجه الفيلم إلى إدانة بيع البنات ، انتصر لنموذج الثراء الجاهل . وجعل من الزوجة المتعلمة نموذجا للتنكر للجميل ، ولعدم الوفاء في مواجهة زوج معطاء ، كريم ، يوفر لها كل المتطلبات المادية ، ثم يموت وحيدا على فراش عشيقة له وجد لديها الحب دون زوجته .

أما الفيلم الثالث فكان فيلم (الحب وحده لا يكفى) ، الذى فاجأنا بمهاجمة آثار الانفتاح ، خاصة فيما يتعلق بآثاره في مجال مستقبل الشباب المتعلم الجامعى ، الذى يعاني من البطالة ويتهدهده الإنحراف ، ثم دعا في نهايته ليس إلى العمل على تغيير ذلك الخل ، ولكن إلى التأقلم مع نتائجه . عن طريق اشتغال هؤلاء الجامعيين بالمهن اليدوية ، والضرب بشهاداتهم وتخصصاتهم العلمية عرض الحائط . وبصرف النظر أيضا عما تكلفته الدولة وتكلفته أسرهم لإعدادهم لنيل تلك الشهادات عديمة القيمة ، والمستقبل ، في نظر الفيلم .

أما الأفلام التى تناولت الإنفتاح كموضوع رئيسى لها، وحملت قيمة وتشيعت لمبادئه ، وأعلنت من نماذجه ، حتى وإن تم ذلك بشكل سطحى وساذج ، فقد بدأت - كما سبق التعرض لذلك - مع نهاية السبعينيات بفيلم رجب فوق سطح صفيح ساخن ١٩٧٩ ، ثم ١٩٨١ مع مين يجنن مين ، وتكثف وجودها حتى عام ١٩٨٤ مع مخيم دايمى جاهز ، عصابة حمادة وتوتو ، السلخانة ، وكالة البلح ، خمسة فى الجحيم ، ولا من شاف ولا من درى ، مرزوقة ، القفل ، العرجى ، المتسول ، الفرن ، الراقصة والطبال ، عالم وعائلة ، ألعاب ممنوعة ، حادى بادى ، والمشاعبون فى الجيش ، والهفوت عام ١٩٨٥ وغيرها .

وأسماء تلك الأفلام التى تشير إلى مهن ، وأماكن ، وصفات لأصحابها ، تنبىء عما يمكن أن يحمله مضمونها من محتوى ردىء ، وتشير إلى صانعيها من تجار السينما ، الذين تشابه بل وفاق وجودهم فى مجال الانتاج السينمائى المصرى ، ما ساد هذا المجال مع تجار السينما من الأثرياء الجدد ، بعد الحرب العالمية الثانية فى مصر .

ومع تصاعد موجة التدين فى السبعينيات ، ولجمهور معظمه لا يشاهد السينما ، كانت رسالة فيلم (الحب قبل الخبز أحيانا) لسعد عرفة عام ١٩٧٧ . ذلك أنه وجد أن حل مشكلة بطلته الأخلاقية ، لا يتأتى إلا بإرتداء الحجاب ، والحجاب فقط . وكان ذلك يمكن أن يبدو مبرراً ، لو أن الفيلم من بدايته كان قد اتجه إلى بيان أهمية التمسك بالتعاليم الدينية والأخلاقية ، وتوخى طريق الصواب ، لكنه عرض على طول مشاهدته صورة لسلوك فتاة ثائرة على التقاليد ، والزواج ، وتقنين العلاقات الشرعية ، ولها نزواتها المتعددة وتجاربها مع كثيرين . وفى المشهد الأخير فقط من الفيلم وبما لا يتجاوز بضع دقائق ، عرض الحل المفاجىء وهو إرتداء الحجاب .

واستطاع الفيلم أن يضرب عصفورين بحجر واحد ، عندما غازل موجة التدين والتحجب ، وفى نفس الوقت غازل جمهور الترسو بما يعجبه طوال الفيلم .

فى نفس الوقت وفى سنوات السبعينيات ، ظهرت أفلام أخرى تتخذ - للأسف - من تعبيرات قرآنية ، وأحاديث نبوية عناوين لها ، لكنها لم تكن تصل إلى مضمونها أو ما تدعو إليه أيضاً إلا من خلال نهاية مقتضبة ، وبعد عرض مشوق لما هو مخالف لها .

كان هذا مع أفلام (وبوالدين إحسانا) عام ١٩٧٦ لحسن الإمام ، و(الجنة تحت قدميها) لنفس المخرج عام ١٩٧٩ م .

في السبعينيات أيضا كانت « أحداث الفتنة الطائفية »^(١) ، وبدأت نغمة تآخى عنصري الأمة من المسلمين والأقباط . ولم يفت السينما التجارية أن تشير – مجرد الإشارة – إلى ذلك ، حتى وإن لم تكن هناك علاقة بين موضوع الفيلم وهذا التآخى ، مما بدا معه مقحما لا معنى له سوى استغلال تلك الأحداث .

من هنا كان فيلم السكرية (١٩٧٣) لحسن الإمام ، الذى – بعدما فرغ من عرضه لعالم العوالم ، والرقص ، والخلاعة ، وقليل من السياسة في فترة ما بعد الحرب الثانية ، انتهى بنشيد بلادى بلادى ، ومشاهد لتعانق الصليب والهلال ، وتآخى المسلمين والأقباط الذى لم يشر الفيلم الى شقاق بينهما من قبل ، مما يستدعى ذلك التصالح . ولم يكن ذلك من الفيلم إلا لمجرد اللعب على وتر الفتنة الطائفية مهما اتسم ذلك بالزيف والإدعاء .

وفي فيلم (الحب قبل الخبز أحيانا) ، إنتهز المخرج موت احدى شخصيات الفيلم وهى مسيحية ليقرع أجراس الكنيسة ، ويجعل أصواتها تختلط بالأذان المنطلق من المسجد ، وتنتقل الكاميرا بين المكانين في مشاهد لا معنى لها ولا داعى .

وفي عامى ١٩٨٠ ، ١٩٨١ قدم تيار سينما الجمهور الجديد ثلاثة أفلام هى الباطنية ، أنياب ، والشيطان يعظ .

(١) صدر القانون رقم ٢٤ لسنة ١٩٧٢ بشأن حماية الوحدة الوطنية في شهر أغسطس ، لكن ذلك لم يمنع إندلاع حوادث الخانكة تلك التى تم فيها التحرش بين الأقباط والمسلمين في تلك المنطقة في ١١/٦/١٩٧٢ وتطور الأمر بينهم إلى حد إطلاق النار ، والحرائق المتبادلة ، وحوادث النهب والسلب ، بعدها قامت النيابة بالقبض على مثيرى الشغب من الجانبين والتى بدأت بحريق قام به مجهولون في دار جمعية دينية مسيحية . وقتها أعلن السادات أنه سيأخذ بمبدأ لا سياسة في الدين ولا دين في السياسة ، واتهم قيادة الأقباط الدينية بأنها تريد أن تجعل من الكنيسة سلطة داخل الدولة وتسعى لإقامة زعامة وسلطة دنيوية وتحويل الأقباط إلى جالية أجنبية .

وقد قام مجلس الشعب بتشكيل لجنة برلمانية مشتركة من المسلمين والأقباط وضعت تقريرها عن مسببات الفتنة الطائفية ورفعته إلى الرئيس السادات . وكانت تلك الأحداث في بداية السبعينيات مقدمة لأحداث الزاوية الحمراء في بداية الثمانينيات والتى دخل أطراف منها في حركة الاعتقالات الكبرى في سبتمبر ١٩٨١ .

– جمال بدوى : الفتنة الطائفية في مصر ، جذورها وأسبابها ، دراسة تاريخية ورؤية تحليلية القاهرة – المركز العربى للصحافة ١٩٨٠ – من ص ٩ الى ص ١٦

– جريدة مايو ٢٢/٦/١٩٨١ ، الاهرام ٢١/٦/١٩٨١ ، الجمهورية ١٥/٩/١٩٨١ .

وقد احتوت تلك الأفلام الثلاثة من مشاهد العنف ، والقتل ، والذبح ، وامتصاص الدماء ، ونزع الأحشاء ، ما لم تشهده السينما المصرية مكثفة بهذا الشكل من قبل .

في الباطنية (لحسام الدين مصطفى) ١٩٨٠ قدم الفيلم مزيجا من الرقص ، والبكاء ، والاغراء ، والميلودراما ، والغناء ، والكوميديا ، والكرازية . وبالغ في تقديم العنف وحوادث السطو ، وانهمار الرصاص ، وتلطيح الدماء للناس وللحوادث وذلك من خلال أجواء حي الباطنية المشهور ، باعتباره وكرا لتجارة المخدرات .

وساهمت «بطلة الفيلم»^(١) التي قامت بدور راقصة ، في احياء جلسات تعاطي الحشيش بأغنيات خليعة المعنى والأداء ، وتعبيرات ، ورقصات مبتذلة ، ومستوى هابط من الحوار ساد الفيلم كله ، وشاع بعد ذلك بين جمهور الانفتاح وغيره ، مما تسبب في المطالبة بوقف الفيلم عن العرض حماية للأخلاق في الداخل ، وحماية لسمعة مصر في الخارج .

وفي فيلم (أنياب) لمحمد شبل عام ١٩٨١ هاجم الفيلم مصاصي الدماء الجدد الذين يستغلون الشعب ، والذين ظهروا كنتيجة للانفتاح ، وفي غيبة من حماية الدولة للناس ، كالسباك ، والطبيب الجشع ، والميكانيكي ، وسائق التاكسي ، وأصحاب عمارات التملك ، ومدرسي الدروس الخصوصية إلخ ، لكن المخرج اختار للفيلم بطلا هو نجم غناء جمهور الانفتاح أحمد عدوية ، مع أغانيه المتردية والمنوع اذاعتها ، وأعلن عن حسن الإمام الذي يمثل ويرقص لأول مرة . فكأنما أراد أن يهاجم الإنفتاح ، وأن يستعمل أحد رموزه ضمنا لرواج فيلمه ، بما يضمن له جمهور الانفتاح في نفس الوقت ، مع ما بهذه الأهداف من تناقض .

ثم بالغ المخرج في عرضه لعالم الرعب ، الذي استوعب الفيلم كله تقريبا دون الانفتاح ، بما يصحبه من هياكل عظمية ، وأكفان ، وثعابين ، وجثث ومشاهد لامتناس الدماء من الرقبة ... مما يثير التقزز والكآبة في الوقت نفسه .

(١) جسدت الممثلة نادية الجندي الموصفات المطلوبة لجمهور الانفتاح ، وقامت بانتاج عدد كبير من أفلام هذا الجمهور بدءا من السبعينيات مع أفلام بمبة كشر ، شوق ، ليالى ياسمين ، ثم الباطنية . وواصلت ذلك في الثمانينيات وحقت أفلامها التي لا تختلف في موصفاتنا عن فيلم الباطنية أعلى الايرادات وأطول أسابيع عرض .

فى نفس السنة قدم أشرف فهمى فىلم (الشيطان يعظ) الذى احتوى هو الآخر على مشاهد غاية فى العنف ، وأورد به مذبحة بشرية ، لم ترد فى فىلم مصرى من قبل . امتدت يد البطل لتمزق صدر رجل قتله ، ولتنتزع كبده من بين أحشائه ويخرجه ليعرضه على الناس ويدها تقطر دما ، وذلك حين أراد أن ينتقم منه بعدما اغتصب زوجته . ومع فىضان الدم المنساب على الشاشة ذُبح البطل من رقبتة عن طريق سكين إمتدت إليه من الخلف . وبدا المشهد غاية فى الوحشية .

وبالتفصيل عرض فىلم لذلك كله ، وصحبه حوار غاية فى الابتذال وغاية فى السوقية أيضا .

كانت هذه نماذج لسينما الجمهور الجديد ، الذى لم يكن ليقدر لها أن تنجح . وأن يستمر عرض كثير من نماذجها لأسابيع متعددة ، إلا فى وجود جمهور استطاعت هذه السينما بكثير من الانتهازية ، والإستسهال ، والاستغلال ؛ أن تشبع احتياجاته النفسية والعاطفية ، وأن تستثمر لصالحها فساد ذوقه الفنى .

الفصل الرابع

ديموقراطية السادات ومحاصرة حرية التعبير والرأى

أولاً: الرقابة والسينما وأحداث السبعينيات الكبرى

لم تكن سنوات السبعينيات في مصر هي حركة مايو ١٩٧١ والقضاء على مراكز القوى فقط ، ولم تكن هي حرب أكتوبر فحسب ، كما لم تكن مجرد سنوات للإنتتاح الاقتصادي ، بما صحبه من تغيرات عميقة . لم تكن سنوات السبعينيات هي فقط تلك الأحداث الثلاثة الكبرى ، التي تناولتها السينما المصرية - أيا كان مستوى هذا التناول - لكنها كانت سنوات ساخنة ، ومشتعلة في بعض الأحيان شهدت تغيرات وتبدلات في توجهات نظام الحكم في الداخل والخارج ، وفي إطار حيز زمني ضيق نسبيا وهو أحد عشر عاما .

ورغم الأهمية القصوى لتلك الأحداث ، إلا أنها كانت جانبا من سيناريو كبير ، ضم تفاصيل متشعبة للحياة المصرية في السبعينيات ، لم تستطع السينما المصرية أن تقترب من كثير منها ، أو لم ترغب في ذلك .

وإذا كان الرئيس السادات باعتقاله لمراكز القوى ، قد أبرز الضوء الأخضر لسينما السبعينيات للحديث عن جانب من الماضي . وإذا كان إنتصار أكتوبر هو فرصة السينما التجارية فقط للروج والتسويق ، وإذا كان الإنتتاح في جانبه الاقتصادي والاجتماعي فقط ، قد عكس وعيا لتيار الوعي والتنبيه في سينما السبعينيات ، والفرصة السانحة للتيار التجاري للإثراء من الجمهور الجديد ، إلا أن الجانب الأكبر من تناول سينما السبعينيات - في إطار الثلاثة موضوعات السابقة - كان لممارسات الماضي ، مجتمع النكسة ، ومراكز القوى ، أو ممارسات الحاضر الاقتصادية والاجتماعية ، وظل الجانب السياسي الحالي بممارساته ، وتجاريه بمنأى عن السينما ، كماداتها في كل العهود .

فالجانب السياسي كان يعنى النظام الحاكم ، والنظام لم يكن ليسمح بذلك رغم

خطواته الديمقراطية ، وممارساته الديكتاتورية ، رغم شعاراته البراقة وأجراءاته الاستبدادية .

وقد قامت الرقابة على السينما بمهمة حماية ممارسات النظام السياسية ، ومنع الاقتراب منها ، باعتبارها أداة النظام . لذلك لم يكن غريبا أن يشهد عام ١٩٧٦ وهو العام ، الذى أعلن فيه النظام الحاكم لأول مرة منذ ثورة يوليو ١٩٥٢ بدأ الاتجاه نحو التعددية السياسية ، وبدأ استرداد الوجه الديموقراطى للحياة فى مصر ، فيما عرف بتجربة المنابر كنواة للأحزاب . لم يكن غريبا أن يشهد نفس العام إعلان وزارة الثقافة عن قانون جديد للرقابة وهو القانون رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، والذى عدد الممنوعات والمحظورات، وحد من سلطة الرقباء التقديرية - مع إعتراضنا عليها أصلا - ك.ما شهد نفس العام أيضا ، أكبر معركة للرقابة أيضا فى السبعينيات مع فيلم (المذنبون) ، الذى تم إحالة مديرة عام الرقابة على المصنفات الفنية ومجموعة من الرقباء معها للتحقيق ، بسبب إجازته ، فى أول سابقة من نوعها .

وظلت أحداث كبرى فى السبعينيات بمنأى عن السينما ، أو بمعنى أدق عن تيارات التنبيه والوعى فى السينما المصرية ، التى اكتفت بمشاهدة تفاصيل تجربة مصر السبعينيات عن دولة المؤسسات ، ومولد الأحزاب ، والتوجه إلى الغرب ، وحوادث الشغب ، وتزوير الانتخابات ، وزيارة إسرائيل ، وإتفاقية السلام ، والفتنة الطائفية ، وسلسلة قوانين الوحدة الوطنية ، وسلامة الجبهة الداخلية ، وحماية القيم بأخلاق القرية . تلك التجربة الثرية التى انتهت بالتراجيديا الدموية لإغتيال رئيس الجمهورية . لم تتناول السينما موضوع الممارسة الديمقراطية ، أو جدوى المشاركة السياسية ، ولم تتعرض للصراع العربى الإسرائيلى . ومع تراجع العلاقات العربية المصرية لم تقبها السينما لجدوى معالجة الإنتماء ، أو الإنسحاب المصرى من المحيط العربى . ولم يكن موضوع تعايش المسلمين والأقباط مسألة مطروحة . ومع تصاعد آثار الانفتاح ، لم تتعرض السينما لجانب منها ، وهو هذا العنف الجماعى الذى ارتبط بالإحساس بالاغتراب ، والذى كان له تعبيره فى الشارع المصرى ، والذى تصاعد حتى وصل إلى رئيس الدولة .

كانت هناك موضوعات كثيرة طرحتها تفاصيل حياة السبعينيات . وكان يمكن أن تكون مادة ثرية لسينما ثرية ، وحية ، تشعر بنبض اللحظة ، ومعاناة الواقع ، ولها رؤيتها فيما يتعلق بالمستقبل .

لكن السينما غابت عن كثير من أحداث السبعينيات الكبرى ، فأين كانت الرقابة من ذلك الغياب ؟ وهل حالت دونها والسينما ؟ أم أن السينما لم تكن لتقترب منها حتى في حالة عدم وجود محاذير رقابية ، وفي وجود شعارات ديموقراطية وخطوات أولى تنبؤ بالتحمس لقبول مبدأ المشاركة السياسية ، التي تقضى بحرية الرأي الآخر ؟ .

كان للتجربة المصرية مع الديمقراطية في السبعينيات وجهان أفصحت عنهما ممارسات النظام : بدأت الفترة الأولى مع تولى الرئيس أنور السادات الحكم في ١٧ أكتوبر ١٩٧٠ ، واستمرت حتى نهاية عام ١٩٧٦ م .

وبدأت الفترة الثانية ذات الوجه المغاير مع بداية عام ١٩٧٧ ، وبالتحديد مع أحداث ١٨ / ١٩ يناير ، وحتى السادس من أكتوبر عام ١٩٨١ م .

وواكبت نفس هذا التقسيم تقريبا فترتان للرقابة على السينما : كان القانون المطبق في النصف الأول منها هو قانون الرقابة على المصنفات الفنية رقم ٤٣٠ لعام ١٩٥٥ ، والذي سبق التعرض إليه بالتفصيل ، في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب . ومع عام ١٩٧٦ صدر قانون الرقابة الجديد رقم ٢٢٠ ، وهو السارى حتى عام ١٩٨١ وحتى الآن .

وإذا كان التقسيم الأول يفصل ما بين تجربة مصر مع الشعارات الديموقراطية ، وما بين ممارساتها الفعلية . فإن التقسيم الثانى الخاص بالرقابة ، يفصل ما بين قانون سلطة الرقيب التقديرية - المقيدة - ، وبين قانون المحظورات والممنوعات المحددة ، كما أنه يفصل ما بين الرقابة في ظل الحزب الواحد ، والرقابة في ظل ديموقراطية المناظر والأحزاب .

حرص الرئيس السادات عقب توليه الحكم ، على تأكيد اختياره للديمقراطية كنهج لحقبة حكمه ، «وبدأ عهده بإعلان الدستور الدائم للبلاد»^(١) ، «وطرح شعارى سيادة القانون ودولة المؤسسات في مايو ١٩٧١ ، وركز انتقاداته على عدم احترام مراكز القوى التي أطاح بها للدستور ، واستهتارهم بالقواعد القانونية . واتفقت تلك الدعوة .

(١) طرح مشروع الدستور النهائي للاستفتاء الشعبى في ١١ سبتمبر ١٩٧١ ، وأسفر الاستفتاء عن موافقة الشعب عليه بنسبة ٩٩.٥٪ ، وهذا الإجماع الشعبى في الاستفتاءات هو أحد السمات التي عرفت بها مصر منذ عام ١٩٥٢ م .

د . أكرام بدر الدين : تطور المؤسسات السياسية . . تجربة الديمقراطية في مصر ١٩٧٠ - ١٩٨١ ، طبعة ثالثة ، ١٩٨٦ - مكتبة بهضة الشرق - جامعة القاهرة ، ص ٧٣ .

مع الآراء التى تنامت فى أعقاب الهزيمة ، ودعت إلى توسيع الحقوق الديمقراطية للمواطنين ، والسماح للتيارات السياسية المختلفة ، بالتعبير عن ذاتها بحرية واستقلال.

لكن الحياة الديمقراطية فى مصر وحتى بداية عام ١٩٧٢ ، لم تكن قد أصابها تطور يذكر ، ولم يقدم النظام ما يؤكد به نواياه الديمقراطية . فى نفس الوقت الذى لم تتحقق فيه وعوده بدخول الحرب ضد إسرائيل ، واسترداد الأرض ، مما دعا إلى قيام الطلبة بمظاهرات ، أسفرت عن عدد من المصادمات الحادة بين المتظاهرين وقوات الأمن ، وعن القبض على عدد من الطلبة . كما أدت إلى تحرك عدد من النقابات المهنية تأييدا لهم . ومن قراءة البيانات التى أصدرتها حركة الطلبة ، والتى تضمنت مطالبهم ، يتبين تأكيدها على قضية الديمقراطية وحرية الاتحادات الطلابية ، وحق الطلبة فى النشاط السياسى^(١) .

أثارت تلك المظاهرات الشوارع المصرى ، وقوى فيه التنبيه لقضية الديمقراطية . فى تلك الفترة كانت ستوديوهات الجيزة تشهد تصوير أربعة أفلام ، سوف يقدر لها أن تكون موضوع معارك كبرى مع الرقابة فى السبعينيات ، وسيتم التعرض لها لاحقاً .

وفى نفس السنة تأسست جمعية نقاد السينما المصريين ، التى حملت جانباً من عبء الدفاع عن حرية التعبير فى السينما فى السبعينيات ، مع جماعة السينما الجديدة التى تأسست عام ١٩٦٨ ، وغيرها من الأفلام التى تصدت لحماية حرية التعبير .

فى الوقت نفسه أيضاً ، الذى أصدرت فيه الرقابة ، توجيهات عن نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والإعلام ، تنفيذاً لما أشار به السيد رئيس الجمهورية ، بتنقية الأفلام العربية والأجنبية من كل ما يمس الأخلاق الفاضلة ، المنبثقة من التقاليد والعادات المصرية بحيث تصلح هذه الأفلام للعرض على الكبار والصغار معاً . «وقد وجد السينمائيون فى تلك التوجيهات الصادرة من الرقابة خلطاً منها ما بين جمهور الصغار

(١) د . على الدين هلال : تجربة الديمقراطية فى مصر ١٩٧٠ - ١٩٨١ ، مكتبة نهضة الشرق جامعة القاهرة ، طبعة ثالثة ، ١٩٨٦ ، من ص ٤٧ - ٥٠ ، ومن ص ٥٢ - ٧٧ .

د . نزيه نصيف الأيوبى : دراسات فى التنمية والتغير الاجتماعى ، مصر فى ربيع قرن . تطور النظام السياسى والإدارى فى مصر من ١٩٥٢ - ١٩٧٧ ، بيروت ، طبعة أولى ، ١٩٨١ ، ص ١١٨ .

والكبار ، أو بين أفلام الكبار وأفلام الصغار ، التى تفرق بينهما أجهزة الرقابة فى أى مكان من العالم . كما تخطط التوجيهات ما بين الأفلام المصرية والأجنبية، فضلا عن الاستحالة العملية لتحقيق تلك (التنقية) المطلوبة ، فلا يمكن للأفلام الأجنبية أن تنبثق عن العادات والتقاليد المصرية»^(١).

« وقد كانت تلك الأفلام الأربعة ، التى منعت الرقابة عرضها على الجمهور ، هى (العصفور) إخراج يوسف شاهين ، (زائر الفجر) إخراج ممدوح شكرى ، (التلاقى) إخراج صبحى شفيق ، و(جنون الشباب) إخراج خليل شوقي .

« وقد منعت من العرض لمدة تتراوح بين عامين وثمانية أعوام ، وعرضت على الجمهور بعد الحذف منها ، إذ عرض العصفور عام ١٩٧٤ ، وزائر الفجر عام ١٩٧٥ ، والتلاقى عام ١٩٧٧ ، و(جنون الشباب عام ١٩٨٠ »^(٢).

فى (العصفور) عبر يوسف شاهين عن رغبة الشعب فى تحرير أرضه بالقوة . وفى زائر الفجر عبر ممدوح شكرى عن الإرهاب ، وعن جدوى الحرية والديموقراطية . وفى التلاقى كان تعرض الفيلم للفساد والانحراف فى أجهزة الدولة ، وعن هجرة العقول خارج مصر . وفى جنون الشباب عبر خليل شوقي عن الانفصال بين الأجيال ، وعن الانحراف الجنسي . وقد تم التعرض للفيلم الأول فى الفصل الثانى من هذا الباب ، وللـفيلم الثانى فى الفصل الأول . وقد أفصحت «المبررات»^(٣) التى منعت بمقتضاها تلك

(١) سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى ، بحث مقدم إلى مركز دراسات الوحدة العربية ، مكتبة المستقبلات العربية البديلة ، الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع فى الوطن العربى ، ١٩٨٥ .

(٢) سمير فريد : بحث السينما والدولة فى الوطن العربى . مرجع سابق .
— رؤوف توفيق : مقال بعنوان (ما حذفته الرقابة من زائر الفجر) . مجلة صباح الخير بتاريخ ١٢/٣/١٩٧٥ م.

(٣) كتب حسن عبد المنعم وكيل وزارة الثقافة مقالا بعنوان «أفلام ممنوعة - لماذا؟» جاء فيه عن فيلم زائر الفجر أنه يقدم صورة شائبة حرصت على تشويه وجه الحياة فى المجتمع المصرى بصورة لا نظير لها ، سواء كان المقصود هو إعطاء صورة من المجتمع قبل ١٩٦٧ أو قبل ١٥ مايو ١٩٧١ فإن الصورة التى أعطيت لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون واجهة للمجتمع المصرى .. إنى أرفض هذا الفيلم وأعتبره فنا منحرفا عن رسالة الفن المقدسة .. وجاء فى نفس المقال عن فيلم التلاقى أنه يقدم صورة حافلة بالفساد والإستهتار والإستهانة بحياة الناس والوصولية .

وعن فيلم العصفور قال : هل هذه صورة مصر بكل هذه السلبيات حتى فى الفترة التى سبقت وقوع النكسة أم أن الفن الذى برع المخرج يوسف شاهين فى تقديمه لا يمثل الفن الذى ينبض بحب مصر وهى قلب العروبة ومناطق رجائها؟.

عن سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق

الأفلام ، والتي عبر عنها السيد وكيل وزارة الثقافة ، عن الحرص فقط من جانب الأجهزة المسئولة في الدولة على إبراز وجه ناصع للمجتمع المصري ، لا تشوبه شائبة ، حتى ولو كان ذلك مجافيا للحقيقة ، وحائلا دون السينما والقدرة على الغوص في أعماق المجتمع ، والمساهمة في تبين علله وأمراضه . وكما لو أن المطلوب من الأفلام السينمائية ، هي أن تكون نشرات سياحية مبهرة عن مصر . مع ما يعكسه ذلك من قصور في الفهم لطبيعة ووظيفة السينما ، خاصة في مجتمعات العالم الثالث .

وقد تم منع تلك الأفلام من العرض ، في نفس الوقت الذي سمح فيه بعرض أفلام ، حمام الملاطيلي ، والخوف . وبنفس المقياس السابق كان يجب منعها من العرض لنفس الأسباب ، لكن استمرار أجواء الهزيمة قبل أكتوبر ، وصبغة الفيلمين التجارية ، واستغراقهما في التصورات والمشاهد الفاضحة ، وامكانية قيامهما بالمساهمة في مهمة التسريب النفسي خاصة لفئة الشباب . جعل الرقابة تغض الطرف عن تشويه وجه المجتمع المصري الذي أشارت إليه سابقا .

في تلك الفترة أيضا ، كان ممنوعا من العرض فيلم (الظلال على الجانب الآخر) وتم عرضه بعد سنتين عام ١٩٧٤ ، وفيلم المومياء الذي تأجل عرضه حوالى ست سنوات وعرض عام (١٩٧٥) .

أما فيلم (الناس والنيل) ^(١) الذي أخرجه يوسف شاهين فقد عرض في ظروف غير مواتية على الإطلاق . إذ أن الفيلم يعرض للصدقة المصرية السوفيتية ، وعن تعاون الجانبين لإنجاز بناء السد العالي منذ مراحله الأولى في بداية الستينيات . وعندما عرض الفيلم بعد سنوات طويلة عام ١٩٧٢ كان السادات يصدر قراره بطرد الخبراء العسكريين السوفيت من مصر . وتزامن الحدثان الصداقة القديمة ، والعداء الجديد دون أن تنتبه الرقابة لفحوى ما يعلنه رئيس الجمهورية ، وتناقضه مع مضمون ما يعرضه الفيلم .

وتحقق النصر المصري في السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣ . وأعلن الرئيس السادات ورقة أكتوبر في إبريل عام ١٩٧٤ . وباعتبارها وثيقة النظام الأولى ، فقد حرص السادات على تأكيد اتجاهاته الديمقراطية من خلالها ، خاصة مع طرحها

(١) في ٢٧ مايو عام ١٩٧١ عقد الرئيس السادات معاهدة صداقة وتعاون مع الإتحاد السوفيتي . وبعد عام واحد أنهى المعاهدة وطرد الخبراء والمستشارين العسكريين السوفيت من مصر في ١٨/٧/١٩٧٢ م .
عن جريدة الأحرار بتاريخ ٩/١٠/١٩٨٩ م .

للاستفتاء الشعبى . وكان ما جاء فى هذه الورقة بشأن الديمقراطية بداية واضحة لما تبعها من اجراءات ، قننت الاتجاه إلى التعددية الذى شهدته السبعينيات بعد ذلك .

« أكد الرئيس السادات أن الديمقراطية ليست مجرد نصوص ، لكنها ممارسة عملية ويومية . وأن الديمقراطية لا تمارس فى فراغ ، بل لا بد من إطارات تتحدد من خلال الاتجاهات التى تخص أمور الوطن السياسية ، والاقتصادية ، والاجتماعية . وفى ورقة أكتوبر أيضا أكد السادات «حرصه على التحالف إطارا صحيحا للوحدة الوطنية ، فى نفس الوقت الذى أكد فيه عدم قبوله لنظرية الحزب الواحد ، الذى يفرض وصايته على الجماهير ، ويصادر حرية الرأى » ويحرم الشعب عمليا من ممارسة حريته السياسية » (١).

« كانت هناك تطورات وتغيرات فى بنية المجتمع المصرى ، وفى التوازنات بين القوى السياسية ، أدت إلى هذه (الانفراجة) الديمقراطية ، التى قادت إلى طرح موضوع المنابر ثم الأحزاب ... تتلخص فى ظروف ما بعد الزعامة الكاريزمية لجمال عبد الناصر التى ملأت ساحة العمل السياسى المصرى ، وأدى غيابه إلى فراغ داخل النظام السياسى ، ولم يكن من السهل على أى شخص أو مجموعة شغله ، وبالذات فى علاقة النظام مع المواطنين . وتنامت حركة سياسية بعد هزيمة ١٩٦٧ ، تطالب بالديمقراطية وحرية الرأى ، كذلك التحول إلى سياسة الإنفتاح الإقتصادى ، التى أرادت بعض أجنحتها الربط بينه وبين الإنفتاح السياسى متمثلا فى تعدد الأحزاب ، وبالتالى كان استمرار الاتحاد الاشتراكى ومؤسساته حجر عثرة أمام ذلك التطور الجديد . كما رغبت القيادة السياسية فى إعطاء الانطباع للعالم الخارجى بوجود استقرار سياسى وحكم ديموقراطى فى البلاد ، خاصة من التغير فى توجه السياسة الخارجية المصرية . إلى جانب دعوة عدد من المثقفين ذوى الاتجاهات الفكرية المختلفة والمشارب الأيديولوجية المتباينة إلى قيام الأحزاب » (٢).

(١) ورقة أكتوبر ، مقدمة من الرئيس أنور السادات ، الهيئة العامة للاستعلامات ، أبريل ١٩٧٤ ، من ص ٥٩ - ص ٦٠ .

(٢) د . على الدين هلال : تجربة الديمقراطية ، مرجع سابق ، أنظر من ص ٤٧ - ٥١ .

د . عبد العظيم رمضان : مصر فى عهد السادات ، مرجع سابق ، ص ٣٢٧ ، ٣٣١ .

لكن ذلك لم يمنع من وجود «اتجاهات معارضة لذلك التيار ، تمثلت في قيادات الإتحاد الاشتراكي ، وفي النقابات العمالية » (١).

كان إيراد تلك التغيرات في بنية المجتمع المصري ، وفي التوازنات ما بين القوى السياسية ، التي كانت وراء الخطوات الديمقراطية القادمة :
- لتأكيد أن تلك الخطوات لم تكن في حقيقتها إختيارا شخصيا للرئيس السادات ، وإنما أملت عليها ظروف جديدة .

- كما لم تكن طبيعته كأحد أفراد النخبة العسكرية لثورة ٢٣ يوليو ، لتتلاءم مع ما يفرضه التطبيق الصحيح للديموقراطية من حرية للرأى ، ووجود قوى للمعارضة ، وإمكانية الفتح الحقيقى لباب المشاركة السياسية .

- إلى جانب حقيقة وجوده كحاكم لإحدى بلاد العالم الثالث ، مع ما يرتبط بذلك من إتساع لدور الحاكم الفرد خارج مؤسسات الدولة ، التي غالبا ما يكون وجودها سوريا .

- يؤكد ذلك تلك (الردة) السريعة عن الممارسة الديمقراطية ، ولم تكن خطواتها قد بدأت تقوى بعد ، والتي أعقبت أحداث ١٨ / ١٩ يناير عام ١٩٧٧ ، فيما أسماه السادات (انتفاضة اللصوص) ، كما سيجرى التعرض لذلك لاحقا .

وقد شهدت الشهور الأولى من عام ١٩٧٦ حوارا عريضا ، حول مستقبل الحياة السياسية في مصر ، إنتهى بالسماح لثلاثة منابر بالقيام لتمثيل اليمين ، والوسط واليسار . وخاض مجلس الشعب معركة الانتخابات ، وفي أول إجتماع له في ١١ نوفمبر ١٩٧٦ ، أعلن رئيس الجمهورية تحويل المنابر الثلاثة إلى أحزاب .

كان المجتمع المصري إذن مهيا لإستقبال وممارسة الديمقراطية ، وكان من المنطقي أن تتجه الرقابة — مع هذا المناخ — إلى الضعف ، بمعنى أن تتجه إلى إلغاء جانب من المحظورات لصالح جانب أوسع من حرية التعبير . لكن ما تم في مجال الرقابة كانت له حسابات أخرى ، دفعت إلى مزيد من المحاذير ، ومزيد من القيود . وتمثل ذلك في القرار رقم ٢٢٠ الصادر في ٢٨ أبريل عام ١٩٧٦ .

(١) د . نزيه الأيوبي : مصر في ربيع قرن ، مرجع سابق ، ص ١١٨

- Hinnebusch, Raymond . Egyptian Politics Under Sadat, The Post Papulist

development of ■■ authoritarian - Modernizing State, Cqmbriage University Press .

1985, P 1 : 10 .

- ربما تنبّهت الرقابة مع موجة أفلام مراكز القوى ، والتي تعرضت بقوة لممارسات عهد قريب مضى بالهجوم ، ومع أفلام أكتوبر التي تعرضت لمجتمع الهزيمة بالإدانة ، ومع بداية وعى السينما بممارسات الإنفتاح الخاطئة ، خاصة وأن عامى ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ بالتحديد قد شهدا عروضاً لأفلام عديدة ومميزة ، من حيث مستوى النضج والوعى بما تطرحه . ربما تنبّهت الرقابة مع وجود تلك الأفلام ، إلى أن السينما بدأت تنتابها حالة من الشجاعة ، يكون من الخطير إمتدادها لممارسات العهد القائم السياسية . أى امتدادها إلى جانب من المحاذير الرقابية الثلاث وهو جانب السياسة، مما لم تكن لتسمح به الرقابة أبدا .

- وربما تنبّهت الرقابة أيضا إلى هذا الإستعداد الديموقراطى فى المجتمع المصرى ، والذي عبرت عنه القيادة السياسية بخطوات نحوه ، والذي تأهل الشعب لإستقباله أيضا ، ربما يكون له مردوده فى المجال الفنى - خاصة السينمائى - فى الرغبة فى التخلص من محاذير تم تقنينها كتابيا ، أو شفها فى سنوات مضت . ومعنى ذلك مساحة أوسع من حرية التعبير ، وبالتالى حرية الانتقاد والهجوم .

ولأن جهاز الرقابة على طول تاريخها فى مصر ، كان أحد الأجهزة الممثلة لسلطة الدولة ، أى النظام ، فقد دفعها العاملان السابقان : الأول السينمائى الطابع ، والثانى السياسى الطابع ، إلى سرعة إصدار القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ الخاص بالقواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية ، والصادر عن وزير الإعلام والثقافة ، والذي كان هدفه الأساسى ، محاصرة حرية التعبير والرأى المتوقعة ، القادمة ، حماية لهذا النظام الذى تمثله خاصة فى جانبه السياسى .

«وقد تعدى هذا القانون ، القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ، وعاد بنصوصه إلى التعليمات الرقابية الصادرة عام ١٩٤٧ فى مصر ، والتي بلغت أربعة وستين محظورا ، ليدمجها فى عشرين ، ولتحمل نفس مضمون تعليمات ١٩٤٧ تقريرا ، مع تشدد ظاهر فى بعض تلك النصوص عن سابقتها ، خاصة ما يتعلق منها بتناول الأمور الدينية ، كذلك تشددتها فيما يتعلق بموضوع الموت ، وموضوع الجنس .

كما نص القرار - تطابقا مع التعليمات السابقة - على تحريم مناظر الاخلال بالنظام الاجتماعى كالثورات ، أو المظاهرات ، أو الإضراب ، وتحريم عرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعو إلى إشاعة اليأس والقنوط ، وإثارة الخواطر ، أو خلق نعرات

طبقية أو طائفية ، أو الإخلال بالوحدة الوطنية أو النظام الاجتماعى»^(١).

وتبدو مدى هلامية كثير من هذه الكلمات ، ومدى إمكانية إتساع معناها لأكثر من تفسير . فالقنوط ، وإثارة الخواطر ، والنعرات الطبقية ، والوحدة الوطنية، من الممكن أن تحوى معانى فضفاضة ، تتكيف حسب مقتضيات الظروف والأحوال .

« وباستثناء إباحة السخرية بالباشوات ، والبكوات ، ورجالات العهود البائدة ، لم يتح القرار لأى ممنوع سابق ، أن يكون مشروعاً ، وذلك فيما عدا ممنوع واحد وهو إظهار المناظر الخاصة بتعاطى المخدرات . ومع هذا القانون أصبح هذا الممنوع مشروعاً لا قيد عليه ولا شرط ، سوى ألا يوحى ظهور تلك المناظر على الشاشة بأن التعاطى شئ مألوف »^(٢). مما مهد الطريق لموجة أفلام المخدرات ، وجلسات تناول الحشيش، والتي تكتفت فى فيلم الباطنية وما تبعه ، حتى تغير نوع المخدر بالحقن والشم وغيره فى الثمانينيات ، والتي أسهبت الأفلام التجارية فى عرض تفاصيله على الشاشة ، إستغلالاً لذلك الموضوع .

وهكذا وضع قانون الرقابة الجديد رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، حائلاً قوياً بين السينما وتناول مفردات كثيرة فى الواقع المصرى ، وقنن من جديد ، تحريم تناول الدين والجنس ، والسياسة . وترك بذلك حيزاً ضيقاً أمام السينما الجادة للتحرك . هذا الحيز الذى كان مفتوحاً دوماً ، أمام تيارات السينما الباحثة عن الربح فقط ، مع أفلام المغامرات ، والمطاردات ، والميلودراما الهابطة ، والكوميديا الهزيلة . هذه الأفلام التى كان لها وجودها القوي فى سنوات السبعينيات وسينما الثمانينيات .

وقد لاقى صدور القرار عام ١٩٧٦ استياء السينمائيين ، وأصدرت جماعة السينما الجديدة بياناً أعلنت فيه رفضه «وأشارت إلى أنه يشكل خطراً بالغاً على حرية التعبير ، وانتهاكاً صارخاً للدعوى المطروحة من قبل السلطة الرسمية ، حول الحريات

(١) قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية بتاريخ ٢٨ / ٤ / ١٩٧٦ م .

سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق .

(٢) مصطفى درويش : رقابة وسينما وأشياء أخرى ، مرجع سابق .

- مصطفى درويش : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

- قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ م .

الديموقراطية . كما أنه تأكيد للأوضاع الاحتكارية في السينما المصرية خاصة ، والفنون التي يتناولها القرار عامة . كما أشار البيان ، إلى عودة القرار إلى تعليمات عام ١٩٤٧ التي صدرت أيام الإحتلال ، مما يجعله - كما نص البيان على ذلك - عائقاً على حرية الفنان ، وسلاحاً مشهراً في وجه الفن الملتزم ، وما يجعله الآن متعارضاً مع مبادئ الدستور الدائم وسيادة القانون »^(١).

كانت أبرز معارك الرقابة في السبعينيات مع فيلم (المذنبون) - والذي سبق التعرض له بالتفصيل في الفصل الثالث من الباب الثاني - «وتقرر إحالة مديرة الرقابة على المصنفات الفنية مع أربعة عشر رقيباً للمحاكمة التأديبية ، لأنهم رخصوا بعرض الفيلم المذكور ، وصرحوا بتصديره رغم ما انطوى عليه - كما جاء في حيثيات التحقيق - من مخالفات صارخة ، تمس الآداب العامة ، والقطاع العام ، وتتناول من قيم المجتمع الدينية والروحية ، بما تحمله في طياتها من دعوة سافرة ، لنشر الفساد والحض على الرذيلة . فضلاً عن عدم احترام الدين . بما له من قدسية وتكريم واجبين . الأمر الذي من شأنه الإساءة إلى المجتمع ، والخط من قدره ، وإظهاره في صورة مشوهة ، وتصويره على أنه مجتمع انتشرت فيه كل مظاهر الإنحلال والانحراف . كذلك التشكيك فيما تنادي به الدولة من مبادئ ، وما ترفعه من شعارات ، أهمها شعار العلم والإيمان»^(٢).

وقد كان اجتماع اللجنة المشكلة بقرار من وزير الثقافة والإعلام ، للبحث في أمر هذا الفيلم ، والتي ضمنت تقريرها المبررات السابقة «بعد عشرة أشهر من الموافقة على عرضه ، وبعد ستة أشهر من عرضه في مهرجان القاهرة ، - بل والأكثر من ذلك - أنه كان ممثلاً لمصر في هذا المهرجان ، وبعد أكثر من شهرين من عرضه بالفعل في دور العرض السينمائي إبتداء من ١٦ أغسطس عام ١٩٧٦»^(٣).

وقد أثارت قضية فيلم المذنبون من جديد ، مسألة أحقية الرقابة في سحب الترخيص بعرضه في الوقت الذي تشاء . الأمر الذي صاحبه دعوة إلى مناقشة مدى مشروعية هذا الترخيص ، ومدى تهديده لحرية التعبير في المجال السينمائي المصري.

وربما كان من أخطر الأشياء ، التي أبرزتها قضية فيلم المذنبون ، ذلك القرار الجزائي ، أو ذلك العقاب الذي نال جهاز الرقابة على المصنفات الفنية . فقد مثل ذلك

(١) سمير فريد : السينما والدولة في الوطن العربي ، مرجع سابق .

(٢) مصطفى درويش : مقابلة شخصية . مرجع سابق .

(٣) سمير فريد : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

تهديدًا قويًا وسافرًا ، لردع أى محاولة لاحقة للتهاون فى حق نصوص القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، حتى ولو ارتبط ذلك برئيس الجهاز نفسه .

وإذا عدنا مرة أخرى لما سبق الإشارة إليه ، عن ضعف مستوى معظم الرقباء العاملين بجهاز الرقابة ، وكونهم على غير استعداد أساسًا للقيام بتلك المهمة الشاقة والصعبة ، والتي تحتاج لتكوين وتأهيل ثقافى خاص . فإن قرار إحالة الرقباء إلى التحقيق ، كان بمثابة مؤشر للعاملين فى هذا الجهاز ، بالإسراف فى إستعمال سلطة المنع ، والحذف والإلغاء إتقاءً للعقاب ، وضمانًا للبقاء آمنين فى وظائفهم ، حتى ولو لم يستدع الأمر ذلك . وبصفة خاصة فيما يتعلق بما يمس أمور الدولة أو نظامها القائم .

ومن هنا . فإن هذا الإجراء قد نجح فى إبراز الصورة (الصلبة) لرقابة القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، أو لوجه الرقابة القادمة ، بما مثل رسالة واضحة ومتوقعة فى نفس الوقت ليس فقط للرقباء ولكن - وهذا هو الأكثر خطورة - للسينمائيين ، المهددين إذا ما اجتازوا خط الرقابة الأحمر ، بوقف وإلغاء ومنع أعمالهم القادمة من الظهور إلى النور . وهكذا لم يقدر لإنفراجة عام ١٩٧٦ الديموقراطية أن تنسحب بآثارها على المجال السينمائى ، بل بدا - وفى نفس السنة - وضع عكسى ، تميز بمزيد من الحصار لحرية التعبير . مما أضاف حائلًا جديدًا بين سينما ما بعد منتصف السبعينيات ، وبين جانب من أحداث هذه السبعينيات ، ووقائعها الكبرى .

ثانياً : ارهاصات سينما العنف والدم واغتيال الرئيس

كان للحياة الديموقراطية في مصر ، وجه آخر ، أفصح عنه النظام الحاكم في يناير عام ١٩٧٧ ، وبالتحديد عقب أحداث الثامن عشر والتاسع عشر من ذلك الشهر . والتي كانت فيصلاً حاسماً ما بين الشعارات الديموقراطية ، والممارسة الديموقراطية . أو بين ما يردده النظام وينشره ، ويسير في طريق تقنين خطواته الأولى ، وما يطبقه بالفعل ، ويتعامل على أساسه مع وقائع الحياة المصرية في مصر السبعينيات .

كانت أحداث ١٨ و ١٩ يناير والتي أطلقت عليها أجهزة الإعلام المصرية أحداث الشغب ، بمثابة اسقاط للقناع عن الوجه الاستبدادي لديمقراطية السبعينيات .

■ تفجرت تلك الأحداث ، عقب الإعلان مساء يوم السابع عشر من يناير عن قرارات اقتصادية جديدة ، تسببت في رفع أسعار كثير من السلع . وكان طابعها العام أنها تلقائية وشاملة ، وامتدت في جميع أنحاء البلاد . ونزلت القوات المسلحة إلى الشارع ، لتواجه مظاهر العنف التي ارتبطت بالمظاهرات الصاخبة ، والتي شاركت فيها فئات مختلفة من موظفين وطلبة ، وعمال ، وارتبطت ببعض مظاهر التخريب ، والاعتداء والنهب ^(١) .

وكان هناك تفسير رسمي لتلك الأحداث ، خالف الاجماع العام على أنها تعبير عن معاناة شعبية . « واتهم الرئيس السادات ، وأجهزة الأمن ، العناصر الشيوعية ، والناصرية ، والحاكمة بتدبيرها وبتحويل خارجي سوفيتي ، ليبي ، إسرائيلي ، والاتجاه بها ناحية العنف إستغلالاً لمناخ الديموقراطية . بينما رأى المحللون ، أنها وإن فجرتها واقعة غلاء الأسعار ، إلا أن أسبابها كامنة في المناخ الاقتصادي والاجتماعي المصري ، المواكب لنتائج الانفتاح ، واحساس معظم المصريين بأنهم أصبحوا مواطنين من الدرجة الثانية في بلادهم ، بعد تحول مجتمعهم إلى مجتمع استهلاكي بالدرجة الأولى » ^(٢) .

(١) حسين عبد الرازق ، مصر في ١٨ / ١٩ يناير ، دراسة سياسية وثائقية ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٣ ، انظر من ص ١٣ - ١٦ .

- Waterbury. Egypt burdens of the post, Options for the future Bloomington and London indiana university press. P 313 : 318 .

(٢) خطاب الرئيس السادات في الاجتماع الطارئ للجنة المركزية ، يونية ١٩٧٨ - الهيئة العامة للاستعلامات . - ديفيد هيرست ، عرض لكتابه السادات ، جريدة الانباء ٢١ / ١١ / ١٩٨١ .

- Kays, Doneen. Forfs and scarpions. Egypt, sadat and the media . Fred muller limited London, 1984, P. 250, 261 .

وذلك إلى جانب أسباب أخرى « سببت ظاهرة الاغتراب في المجتمع المصري - وسبق التعرض لها بالتفصيل في الفصل الثالث من هذا الباب - مع ما تمخض عنها من أحداث ، عبرت عن نشأة نوع من العنف الفردي ، ثم كانت أحداث ١٨ / ١٩ يناير مجالاً لظهور نوع آخر من العنف الجماعي » (١).

وقد كان رد فعل الرئيس السادات لتلك الأحداث عنيفاً هو الآخر ، وإن بدا لجوءه للشعب ، لأخذ رأيه فيما يجب اتخاذه من خطوات لحماية سلامته ، نوعاً من التكتيك لانفراده بالتصرف . وصف السادات الأحداث بأنها « أحداث شغب ، وانتفاضة لصوص » (٢)، لا سند لها في الشارع المصري . وأصدر قراراً جمهورياً يوم الخامس من فبراير بدعوة الناخبين للاستفتاء على « القرار بالقانون الخاص بحماية سلامة المواطنين ، بقصد التصدي لعناصر التخريب والتشكيك » (٣) . وظهرت النتيجة بنسبة موافقة « بلغت ٩٩,٤٢٪ » (٤).

« وكان من بين بنود ذلك القانون ، النص على عقوبة الأشغال الشاقة المؤبدة على كل من يثير الجماهير ، ويعرض السلم العام للخطر ، بالتجمهر أو الاعتصام أو الاضراب » (٥).

وباجراء ديموقراطي الواجبة ، وباجماع شعبي كاسح - وغير حقيقى في نفس الوقت - بدا كما لو أن السادات قد إستجاب لرغبة الجماهير في الحد من حريتها ، وإلى التراجع عن مطالبها الديموقراطية .

وقد كانت سلسلة الاستفتاءات في مصر السبعينيات ، تلك التى تبارى وزراء الداخلية في تحديد نتائجها مسبقاً ، وفى احاطة تقديمها للرئيس بكل مظاهر الصدق والولاء ، والتى كان يبدو معها الرئيس قانعاً أيضاً وراضياً عن كل هذا الادعاء . كانت

(١) د . جلال أمين ، مرجع سابق ، ص ٧ .

عبد الخالق فاروق حسن : مرجع سابق ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٢) في بحث عن اشتراك الاحداث في حوادث الشغب قامت به هيئة من أكاديمية الشرطة والمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية في يوليو ١٩٧٩ ، أثبت البحث أن نسبة الاحداث في تلك الحوادث كانت محدودة ، وهم من الطلبة والعمال والمهنيين ، ولم يسبق لهم الاشتراك في أحداث مشابهة ، كما أنهم ينتمون لأسر متماسكة ولم يكونوا مجموعة من اللصوص .

(٣) الأهرام العدد الصادر / ٢ / ١٩٧٧ ، ١٠ / ٢ / ١٩٧٧ .

(٤) الأهرام ١١ / ٢ / ١٩٧٧ .

(٥) الاخبار ٤ / ٢ / ١٩٧٧ .

تلك الاستفتاءات من أكبر زلات النظام ، والتي كشفت شعبيا عن نياته الحقيقية اللاديموقراطية .

وقد تكالبت تلك السلسلة من القوانين ، ذات الاستفتاءات الشعبية ، مع قرار الرقابة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، لتحديث أثرها في تضيق ذلك الحيز المتاح للسينمائيين للتحرك وسط متغيرات السبعينيات . فما لم يمنعه قرار الرقابة ، منع التعرض له قانون حماية سلامة المواطنين ، أو حماية الجبهة الداخلية ، والسلام الاجتماعى أو قانون حماية القيم من العيب ... وغيره . مما كون محظورات رقابية جديدة في المجال السينمائى ، وإن لم ينص عليها قرار الرقابة كما سيأتى ذكره لاحقا .

وفي نهاية نفس العام ١٩٧٧ ، وفي البرلمان المصرى ، « أعلن الرئيس السادات استعداده للذهاب إلى القدس ، وتمت الزيارة بعد ذلك بأيام في التاسع عشر من نوفمبر ، وكانت تمهيدا لتوقيع اتفاقيتى كامب ديفيد كإطار لعملية السلام بين مصر وإسرائيل ، ثم لتوقيع معاهدة السلام بينهما في السادس والعشرين من مارس عام ١٩٧٩ م .

وفي جلسة واحدة لمجلس الوزراء المصرى ، تم اقرار المعاهدة ، وفي يومين ناقشها مجلس الشعب ووافق عليها ، بأغلبية ٣٢٩ صوتا وعارضها خمسة عشر عضوا . كان النظام حريصا على الاطاحة بهم خارج المجلس ، في أول انتخابات برلمانية لاحقة (١) .

ويتضح من الطريقة والزمن الذى تمت فيه مناقشة ، واقرار معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية ، مدى إنفراد الرئيس بالتصرف ، وعلوه على مؤسسات الدولة التنفيذية والتشريعية ، حتى وإن التقت رغبته ، مع رغبة شعبية ، لا يمكن انكار وجودها في جانب من الشارع المصرى ، يكره إسرائيل وممارستها العدوانية ، لكنه كان يأمل بعد طول معاناة في الحروب ، وضع حد لهذا الصراع . وإن كان ذلك الأمل يقرب من حد المستحيل ، ولا يتفق مع ماضى وحاضر ما خططه ذلك الكيان الصهيونى ، من مستقبل له في المنطقة .

ووصلت مع تلك التطورات ، العلاقات العربية المصرية ، إلى أدنى مستوى لها في السبعينيات ، وأعلن العرب عزل مصر ومقاطعتها سياسيا .

(١) حسن نافعة ، مصر والصراع العربى الإسرائيلى . من الصراع المحتوم إلى التسوية المستحيلة ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الاولى ، ابريل ١٩٨٤ ، انظر من ص ٦٣ ، ٩٠ .
- انظر : د . صلاح العقاد : السادات وكامب ديفيد ، القاهرة ، مكتبة مدبولى ، ١٩٨٤ .

- Kays, Doneen. Frogs and Scorpions Op. Cit, P 251, 260.

شهدت تلك السنوات القليلة إذن ، من سنوات السبعينيات (٧٧ - ١٩٧٩) وقائع غير ديموقراطية . كما شهدت تغيرات في المسار السياسى للدولة ، ولتوجهها ، ولعلاقاتها العربية . وظل قرار الرقابة رقم ٢٢٠ واقفا بالمرصاد ، لاي تناول لتوجه النظام الحاكم .

ولم يستطع فيلم واحد ، أو لم يحاول ، أن يقترب من مناقشة قضية الصراع العربى الإسرائيلى بأبعاده التاريخية ، وقائعه السياسية ، حتى لا يكون فى ذلك مساس بمصلحة الدولة العليا ، أو بعلاقاتها الخارجية . ولم تشكل تيمة الديموقراطية مجالا لتيار من أفلام ، أو حتى لمجموعة محدودة منها ، مع أهمية ذلك فى تلك الفترة من التاريخ المصرى . كما أن إشارة الأفلام لتوظيف الصحافة لصالح النظام ، ولتدهور مستوى الأداء بالقطاع العام ، ولانتشار نماذج الفن الهابط وغيرها من موضوعات السبعينيات ، لم تكن تتم بالعمق والتحليل المطلوبين ، بل كان ذلك يتم على سبيل ذكرها فقط . وربما ساهم فى ذلك أيضا « حرص النظام على تأكيد أن هناك مسائل قومية ، وكبرى ، لابد من تحقيق الإجماع عليها دون المناقشة أو الاختلاف ، حتى ضاق تماما الحيز المتاح للمشاركة لحساب الرأى الواحد ، فى الأمور الخارجية والداخلية » (١) .

ومع هذا الحصار لحرية الرأى والتعبير ، لم يكن رد الفعل السينمائى ذا جانب واحد فقط ، تمثل فى غياب الأفلام عن وقائع عديدة فى واقع السبعينيات ، بل تمثل أيضا فى «مطالبة جانب من السينمائيين برفع الحجر عن حرية الرأى ، وكان ذلك من جانب جمعية نقاد السينما المصريين ، التى تكونت داخلها عام ١٩٧٩ لجنة باسم (لجنة الدفاع) عن حرية التعبير ومهمتها :

١ - توثيق وتحليل قوانين الرقابة .

٢ - رصد جميع الأفلام الممنوعة ، وتحليل أسباب المنع ، والدفاع عن الأفلام التى ترى اللجنة الدفاع عنها ، وذلك بواسطة تنظيم المناقشات حولها .

٣ - رصد ومتابعة المعالجات السينمائية ، والسيناريوهات الممنوعة ، وتحليل أسباب المنع والعمل على أجازة ما تراه اللجنة .

٤ - رصد ومتابعة مقالات النقد السينمائى الممنوعة ، والعمل بكافة الوسائل على فضح أجهزة الرقابة ، أو أجهزة المنع ونشر هذه المقالات .

(١) د . أكرام بدر الدين : مرجع سابق ، ص ٨٢ .

٥ - اعتبار بيانات الجمعية حول حرية التعبير ، أساس عمل اللجنة . « (١) .
ولم يكن حصار الرقابة في السبعينيات ، مقصوراً فقط على دائرة الأفلام المصرية ،
وما يمكن أن تتناوله ، وإنما امتد ذلك بالتبعية إلى دائرة ما يمكن أن تعرضه الأفلام
الأجنبية ، والمستهدف في الحالتين ، هو المشاهد المصري .

امتدت تلك الوصاية المفروضة من الرقابة ، إلى الأفلام الأجنبية الواردة إلى سوق
العرض السينمائي المصري ، في محاولة منها أيضاً ، لحصار ما تقدمه من أفكار غير
مرغوب فيها في السبعينيات .

وشملت تلك القائمة ، الأفلام السياسية بشكل خاص ، والتي تتعرض لأفكار
الحرية ، والقهر ، والإرهاب ، والاضراب ، والتظاهر . ومنها أفلام سمح بعرضها بعد
الحذف منها ، وبعد معارك مع النقاد السينمائيين . « ومنها أفلام (زد)
لرالف نلسون ، (انتهى التحقيق المبدئي) لدميانو داميانى ، (قضية ماتيو)
لفرانشيسكو روزى ، (نورماراى) لمارتن ريت ... كما أن هناك أفلاماً حتى لم يسمح
بعرضها في نوادى السينما المتخصصة ، مثل (ضربة بضربة) لمارين كاريتس ،
(واغتيال تروتسكى) لجوزيف لوزى ... وغيرها » (٢) .

ولم تتوقف سلسلة مشاريع القوانين ، والاستفتاءات الشعبية ، التي كان يلجأ إليها
النظام الحاكم من حين لآخر في فترة السبعينيات ، كلما جد جديد يهدد النظام نفسه ، في
مزيد من الحصار لتلك الديمقراطية الوليدة .

« ففي ٢١ مايو ١٩٧٨ ، صدر قرار جمهورى يدعو الناخبين إلى استفتاء على عدة
مبادئ ، تتعلق بحماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى . وفي ١١ أبريل ١٩٧٩ كان
هناك استفتاء آخر وافق فيه الشعب بنسبة ٩٩,٩٪ على حل مجلس الشعب ، الذى
جاءت به أفضل انتخابات في فترة السبعينيات ، وهى انتخابات عام ١٩٧٦ . وحصل
بمقتضاه الحزب الوطنى على ٩٠٪ من مقاعد البرلمان الجديد » (٣) .

(١) سمير فريد : بحث السينما والدولة في الوطن العربى ، مرجع سابق .

(٢) محمد القليوبى : السينما العربية والأفريقية ، مرجع سابق ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٣) ليل عبد المجيد : الصحافة المصرية وتجربة الديمقراطية ، تجربة الديمقراطية في مصر ١٩٧٠ - ١٩٨١ ،

مرجع سابق ، من ص ١٦٦ - ١٦٩ .

وفي غمرة اختلال سلم القيم في المجتمع المصري ، كان السادات يتحدث عن العيب . ومع انتشار الفقر كان يتحدث عن الاحساس بالقناعة ، ومع هجرة الفلاح لأرضه وتهجيريه ، كان حديثه عن قيمة الأرض في حياة الفلاح . ومع مظاهر التطرف الديني كان يتحدث عن التآخي والحب ومجتمع الأمان . وأطلق عليه الرئيس المؤمن ، « وقنع بالإشادة بأخلاق القرية التي جعلها موضوعا لاستفتاء جديد ، يحمي به القيم من العيب باعتباره كبير العائلة المصرية » ^(١) ، وحدد أنه عن طريقه سيتمنع العيب بمفهوم القرية المصرية ، التي تحرص على القيم والأخلاق .

وكان من أخطر الأشياء ، التي قننت الوجه الديكتاتوري أيضا لديموقراطية السبعينيات ، « تعديل المادة ٧٧ من دستور ١٩٧١ ، لاطلاق الحد الأقصى لمدة رئاسة الجمهورية ، وعدم قصرها على مدتين فقط » ^(٢) . ومعنى ذلك جواز بقاء رئيس الجمهورية في منصبه بشكل أبدي ، مما لا يقره أى نظام ديموقراطى في العالم ، ومما يشكل قمعا دائما لارادة التغيير .

وفي يونية عام ١٩٨١ ، بدأت أحداث فتنة طائفية جديدة ، « تفجرت في منطقة الزاوية الحمراء بين عناصر من المسلمين والمسيحيين ، وارتبطت بعمليات تخريب وقتل ونهب . وكان ذلك مقدمة لاصدار السادات قرارات بالتحفظ ، على كل من توافرت ضده دلائل ، على أنه ارتكب أو شارك أو حبذ أو استغل تلك الأحداث ، التي هددت الوحدة الوطنية ، والسلام الاجتماعى ، وسلامة المواطنين . وأصدر دعوته للاستفتاء ، على اجراءات ومبادئ ، الوحدة الوطنية ، والسلام الاجتماعى » ^(٣) .

ومع قرارات التحفظ في سبتمبر من العام نفسه التي شملت « ألف وخمسمائة وستة وثلاثين شخصا ، بدأت مأساة الرئيس التي انتهت باغتياله . فقد ضمت قوائم التحفظ ، إلى جانب أعضاء من جماعات دينية من المسلمين والمسيحيين ، أشخاصا آخرين ، وجد السادات الفرصة للقبض عليهم في غمرة الأحداث . كان منهم صحفيون ، وأعضاء في أحزاب المعارضة ، ومتهمون في قضايا سياسية ملفقة من جانب أجهزة الأمن . مما جعل المواجهة شاملة بين النظام الحاكم ، وبين كل تلك القوى التي عاهاها » ^(٤) .

(١) الرئيس أنور السادات: البحث عن الذات، مرجع سابق ، ص ١٨ ، ١٩ ، ص ٦٢ .

(٢) د . اكرام بدر الدين : مرجع سابق ، ص ٧٤ .

(٣) جريدة الاهرام : العدد الصادر ٦ / ٩ / ١٩٨١ م .

(٤) موسى صبرى : السادات الحقيقة والاسطورة ، المكتب المصرى الحديث ، القاهرة ١٩٨٥ ، من ص ١٤٢ - ١٧٣ .

وفي السادس من أكتوبر عام ١٩٨١ ، « وأثناء العرض العسكرى » واعتمادا على خطة عناصرها الجراءة ، والمفاجأة ، والانتحار ، أقدمت مجموعة من العسكريين على اغتيال الرئيس أنور السادات ، وبرروا ذلك بأن قوانين البلاد لا تتفق مع تعاليم الإسلام وشرائعه ، ولأنه أجرى صلحا مع اليهود ، ولأنه اعتقل علماء المسلمين وأهانهم. وكان لخالد الإسلامبولى قائد تلك الجماعة، أخ ضمن المقبوض عليهم فى أحداث سبتمبر» (١).

ولم يكن السينمائيون بمنأى عن تلك التطورات المتلاحقة ، التى ميزت حقبة السبعينيات ، والتى اتجهت فى نهايتها إلى الاتصاف بالعنف ، فى مواجهات السلطة مع العناصر المعارضة لممارسات النظام . وإنتهت بذلك العنف أيضا تجاه رأس النظام نفسه.

وفى سنوات ١٩٨٠ ، ١٩٨١ على وجه الخصوص ، شهدت السينما المصرية أفلاما تميزت بقدر كبير من العنف ، والدم . ومنها فيلم لا يزال التحقيق مستمرا ، الباطنية ، العرافة ، عيون لا تنام ، الشيطان يعظ ، وأنياب . ومع تلك الأفلام تكثفت مشاهد إطلاق الرصاص ، والذبح ، وتلطيف الدماء وتشويه الأعضاء - كما تم التعرض لذلك فى الفصل الثالث من هذا الباب .

- وإن كان ذلك العنف استجابة لأذواق جمهور الانفتاح الجديد فى جانب من تلك الأفلام ، إلا أن أفلاما أخرى سابقة كانت على درجة من الوعى ، والقدرة على التعمق ، والرؤية بحيث ربطت ما بين ذلك العنف الوليد ومستقبل الأيام فى مصر . وكان منها فيلم الهارب ، على ما نطلق الرصاص ، وعودة الإبن الضال ، والأقمر .

وفى ظل رقابة القانون رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، سمح بعنف ودم الأفلام السابقة ، وبالرعب المصاحب لفيلم أنياب ، وبمخدرات وابتذال فيلم الباطنية ، وبتدننى حوار فيلمى الباطنية والشيطان يعظ ، فيما لم تجد فيه الرقابة داعيا للاعتراض أو تهديدا للسلوك الحميد ، وللتقاليد المصرية الأصلية . وفى الوقت الذى طالبت فيه أقلام كثيرة بوقف عرض فيلم الباطنية لاساءته للأخلاق ، دافعت الرقابة عنه ، وأكدت أنه لا

(١) عادل حمودة : اغتيال رئيس بالوثائق ، اسرار اغتيال أنور السادات ، سينا للنشر ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٥ ،

انظر ٢٤ ، ٢٥ ، ومن ص ٨٩ إلى ص ٩٧ .

يختلف عن أفلام أخرى كثيرة معروضه في السوق ، وأن حوارهم يستخدم كلمات شائعة .

كما أنه في ظل رقابة ذلك القانون ، لم تصطدم الرقابة بالسينمائيين اصطداما له دويه في النصف الثاني من السبعينيات - فيما عدا فيلم المذنبون - ، وبدا كما لو أن الرقابة والسينمائيين ، كانوا في حالة من الوئام التام . لكن عدم التصادم لم يكن في حقيقته تعبيرا عن الوئام ، بقدر ما كان تعبيرا عن ضيق دائرة الحصار ، على حرية الرأي والتعبير في السينما ، فيما يختص بالجوانب السياسية على وجه الخصوص .

ومن استعراضنا لنصوص قرار الرقابة ، ولنصوص سلسلة القوانين الموافق عليها بالأغلبية الكاسحة ، في استفتاءات شعبية ، يمكن تبين تشابه مضمون المحظورات التي تنص عليها تلك القوانين ، وهلاميه موادها ، واتساع تفسيرها ، لتضم مواد كثيرة وأفكارا متعددة إذا ما استدعت الحاجة ذلك . فالنص على سلامة الجبهة الداخلية ، والسلام الاجتماعي ، وحماية القيم من العيب ، والوحدة الوطنية ، ومصلحة الدولة العليا ، وعلاقاتها بالدول الأجنبية ، مواد وردت بالنص أحيانا وبالمعنى في قرار الرقابة ، وحددت نصوص تلك القوانين المحددة ، لقواعد السلوك في مصر السبعينيات .

تنبه السينمائيون أيضا كقطاع من هذا الشعب ، لرسالة النظام الدائمة والمحذرة ، لكل خروج عن الإطار العام ، الذي رسمه النظام الذي رفع شعار الديمقراطية ، ومارس ضربا من الديكتاتورية . وكان حصاره لنشاط المعارضة التي سمح بوجودها ، تأكيداً لذلك ، مما أدى بأحزاب لحصر نشاطها في مقارها ، أو حل الحزب مؤقتا . كذلك مصادرة أعداد من جرائد المعارضة ، والعمل على إسقاط مرشحيها في الانتخابات ، والتضييق على قنوات التعبير السياسي في النقابات المهنية ، خاصة نقابتي الصحفيين والمحامين ، واتهام المعارضة بالعمالة ، والخيانة ، والاحاد . وتدخل المدعى الاشتراكي بالتحقيق مع مفكرين مصريين ، وإشاعة جو من الارهاب الفكرى . والتشكيل اللادستورى لمحكمة القيم ، والقبض من حين لآخر على عناصر اعلامية ، أو نقلها من مؤسساتها إلى أماكن أخرى لا تستطيع أن تمارس نشاطها خلالها ، والتعديل الدستورى بأبدية وجود رئيس الجمهورية كانت تلك ممارسات النظام الحقيقية التي توافقت مع قوانينه الرسمية ، لتمثل عائقا وتحذيرا للسينمائيين لمغبة الصدام مع النظام .

وفي ظل تلك القوانين ، ومع تلك الممارسات ، تأكد وجود تلك الرقابة الداخلية داخل

الفنان - والتي تأصلت مع الحكم الشمولى فى فترة الستينيات - ولم تستطع الواجهة الخادعة لديموقراطية السبعينيات أن تخلص السينمائيين منها ، وقد تولت - داخليا - مهمة حصار حرية الرأى والتعبير .

كما يمكننا أن نضيف عاملاً أجنبياً محاصراً لتلك الحرية أيضاً ، وهو سطوة الموزع المنتج واختياراته للسينما المصدرة للخارج ، خاصة لدول النفط العربية ، بما يمثله ذلك ، من تكبيل ومنع لأراء وأفكار ، لا توائم المعايير الملائمة لتلك المجتمعات ، لما قد تمثله من خطر على أنظمتها .

لذلك فإنه يمكن القول ، أن عوامل عديدة حاصرت حرية الرأى والتعبير فى السينما فى حقبة السبعينيات ، تلخصت فى قانون الرقابة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، وسلسلة قوانين النظام ، وممارساته اللا ديموقراطية ، ورقابة الفنان الداخلية التى تقوم بمهمة التحذير ، وهيمنة معايير الأسواق العربية على الفيلم المصرى .

إلا أنه يمكن أن نؤكد أيضاً ، أنه لو كانت قد توافرت النيات الصادقة لدى السينمائيين لكسر دائرة الحصار المفروضة عليهم ، لكانوا قد تمكنوا من ذلك ، وطرق التحايل على الرقابة ، عن طريق لا مباشرة عرض التيمة أو الفكرة ، أصبح شيئاً مألوفاً فى كثير من سينما العالم . لكن تاريخ السينما المصرية ليس فقط فى السبعينيات يبدو أنه يؤكد أنها - وكما سبق التعرض لذلك فى الستينيات - سينما بلا قضية . وهنا نحدد أنها فى السبعينيات كانت بلا قضية سياسية فقط ، لكنها كانت لها قضيتها الاجتماعية والاقتصادية - ، كما أن مخرجها مخرج بلا نضال . ويبدو أن ثمن الاصطدام ، وحفر طريق جديد أمام السينما المصرية فى ذلك المجال ، كان مازال بعيد المنال .

وهكذا قويت قبضة الرقابة بقانونها الجديد فى السبعينيات ، وتوارى الاصطدام بها ، وزادت محاذيرها مع (الانفراجة) الديموقراطية التى أثبتت أن ما أعطاه الرئيس السادات بيد فى هذا المجال ، قد أخذه باليد الأخرى ، وإن كان قد مهد الطريق . ومما يؤكد أن الديموقراطية ليست مجرد تأليف أحزاب ، ولم تكن أبدا مجرد طقوس واجراءات ومظاهر وشعارات ، لكنها أولا وقبل كل شىء هى حرية ، ومساواة ، ومشاركة . هى (ممارسات) و (مؤسسات) يحتضنها النظام ، حين تتوفر لديه الإرادة الحقيقية لبناء الديموقراطية .

الخاتمة

مما تقدم تتضح عدة نقاط ، تجدر الإشارة إليها ، في خاتمة ذلك الكتاب :

● تأكد من خلال ذلك البحث ، أن عملية الفصل بين العقود تبدو مستحيلة أمام الباحث. فكل عقد يرسخ أصولا وجذورا لعقد لاحق ، ويمثل في نفس الوقت عقدا له ملامحه الخاصة ، قد تكون في جانب منها نموا وظهورا لجذور وأصول كامنة منذ سنوات ، ولم تتضح معالمها إلا في ذلك العقد .

وينطبق ذلك - انطلاقا من فكرة وحدة الظواهر الاجتماعية وترابطها - على الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية في نفس الوقت .

وانطلاقا من تلك الفكرة أيضا ، فإنه يبدو من المستحيل تماما فصل هذه الظواهر الاجتماعية بعضها عن بعض ، ودراسة كل منها على حدة . ذلك أن التغيرات السياسية تقود إلى تغيرات اقتصادية واجتماعية . وقد تؤدي التطورات الاقتصادية إلى تغير في التوجه السياسى . وقد تحتم تطورات اجتماعية تغيرات اقتصادية لاحقة... وهكذا .

● مثلت الرقابة على السينما على طول تاريخها في مصر ، صمام الأمن للنظام الحاكم ، من احتمالات توظيف السينما للقيام بدورها في عملية التنوير ، وبالتالي من احتمالات جموحها إلى طريق غير مرغوب فيه . في نفس الوقت الذى ساهمت فيه - وإن لم تكن السبب الوحيد - في تضيق المجال المتاح أمام السينما المصرية لتناول موضوعات تتعلق بالواقع المعاش في مصر المعاصرة .

فقد عبرت محاذير الرقابة السينمائية عما يسمح به النظام ، وما لايسمح به . وهذا الجانب الأخير كان دائما متشعبا ، ومتعددا ، لدرجة أوصلته إلى أربعة وستين حظورا ، قننت عام ١٩٤٧ في تعليمات رقابية ، وظلت جاثمة على المجال السينمائى حتى الآن .

كان القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ظاهره الحرية ، وباطنه استمرارية وجود التقاليد الرقابية القديمة .

أما قرار الرقابة رقم ٢٢٠ لعام ١٩٧٦ فقد كان صورة أخرى من تعليمات ١٩٤٧ مع إضافة ، وإباحة مسائل هامشية ، لاتمس التقاليد القديمة في حقيقتها .

وقد واكبت القانونين الأخيرين ، ممارسات قمعية للنظام ، مع الشخصية الكاريزمية للرئيس جمال عبد الناصر ، وحكم النخبة العسكرية . ثم مع سلسلة الاستفتاءات الشعبية ، والقوانين المقيدة للحريات بشكل عام في مصر السبعينيات . مما أضفى على نصوصهما قوة لم تكن لفتاح لها ، لو كان للنظام في العهدين وجه آخر .

في الوقت نفسه الذى عانى فيه - ومازال يعاني - قطاع الرقابة في مجال السينما في مصر ، من ضعف مستوى الرقباء الثقافى والفنى ، بما يتجه معهم تطبيق نصوص الرقابة إلى المزيد من التشدد . إما توخيا للأمان ، أو تعبيرا عن عدم القدرة الحقيقية على الفهم الشامل لأبعاد العمل السينمائى المعروض ، خاصة تلك الأعمال رفيعة المستوى .

● مثل تراجع المشاركة السياسية ، من خلال الأبنية السياسية في مصر الستينيات والسبعينيات ، تراجعاً آخر في المشاركة الفنية السينمائية من خلال السينما ، في أحداث ووقائع المجتمع المصرى في نفس الفترة .

فلم تبد بادرة من النظام ، ترحب بالوجود الشعبى الحقيقى في تلك الأبنية . ولم تكن لديه الرغبة أو النية أساسا في تشجيع الممارسة الديمقراطية ، التى اصطدمت دائما بمركزية السلطة ، والانفراد بوضع القرار ، وبورقية المؤسسات السياسية ، وتسامى رؤساء الجمهورية على الهيئات التشريعية والقضائية ، وممثلى الهيئة التنفيذية في الدولة .

ولأن الفيلم السينمائى إنما يمثل في جانب منه وجهة نظر ، ومجالا للتعبير عن رأى ، أو فكرة ، أو اتجاه ، فقد فقد الفيلم السينمائى المصرى جانبا كبيرا من قدرته على أن يحوى فكرا ، أو رأيا ، أو اتجاها ، مع الملامح الديكتاتورية للنظام في العهدين ، وضاق الحيز المتاح لممارسة الحرية ، وهرب الفيلم المصرى إلى الماضى ابتغاء للأمان ، واتقاء للصدام - خاصة مع شيوع مفهوم خاطئ في الحياة المصرية السياسية ، يقضى بأن مصر هى رئيس الجمهورية . وأحيانا ممالة للنظام الحالى ، عن طريق التعرض لفساد الماضى وحتمية وجود الحاضر . وقد أدى ذلك إلى جعل الغلبة في سينما الستينيات لتيار سينما الماضى ، كما جعل تيار سينما مراكز القوى ، ومجتمع النكسة ضربا آخر من سينما الماضى في السبعينيات . هذا التيار الذى لم يقو على الظهور إلا

بضوء أخضر من نظام الحكم الجديد ، لتناول ممارسات العهد الماضى .
ونأت السينما المصرية عن معظم أحداث مصر الكبرى ، وكانت منها فى كثير من الأحيان السينما الغائبة .

■ فشل النظام المصرى فى فهم القدرات الحقيقية للسينما ، وفى التعرف على إمكانيات استخدامها وتوظيفها لخدمة الجماهير . ولا يعنى ذلك الترحيب بقيام السينما بدور دعائى للنظام الحاكم ، فقد أثبتت الأفلام ذات الصبغة الدعائية المباشرة فشلها فى كثير من بلدان العالم ، وبدأت معها الأفلام ضرباً من المنشورات السياسية ، ونوعاً من القمع الفكرى .

لكن المقصود هنا ، هو عدم قدرة النظام على استغلال انتشار السينما وعمق تأثيرها على الجمهور - سواء من خلال شاشة العرض السينمائى أو شاشة التليفزيون - واتساع إمكانياتها فى القيام بدور فى عملية التنوير ، وإثارة الوعى ، والتنبيه ، وتشكيل مقدرة الإنسان على مواجهة الحياة بشكل أفضل .

وقد يعكس هذا فى جانب منه ، عدم قدرة حقيقية من النظام ونخبته الحاكمة على تفهم هذا الدور ، أو عدم رغبته فى استغلالها اتقاء لنتائجها . كما أن ذلك يعبر بالتأكيد ، عن أن رفع شعار الجماهير لم يكن يعنى العمل بها ومعها .

وتفسير ذلك الأمر الأخير ، يرتبط بما سبق التعرض له بالتفصيل ، عن الانفصال الواقعى للشعب عن النظام ، والذى كان يعكس من البداية طبيعة تكوين حركة الضباط الأحرار ، الذين قاموا بالثورة كعسكريين ، لهم طبيعتهم الخاصة ، وكتنظيم سرى ، ثم نجاحهم فى تولى السلطة بتأييد من الشعب ، ولكن فى غيبة حقيقية منه ، عن مواقع تلك السلطة .

ومع قبضة النظام الحديدية ، توارى دور الجماهير ، وإن رفع النظام شعاراته باسمها ومن أجلها ، وغاب عنه جدوى العمل معها . لذلك فإن هدف توظيف السينما من أجل تلك الجماهير ، أو اتخاذ السينما كوسيلة من وسائل تعبئتها ، قد توارى لأن النظام لم يكن يشعر بأنه فى حاجة حقيقية إليها .

● أقبلت الدولة على تأميم قطاع السينما فى مصر ، فى بداية الستينيات ، وقد يكون ذلك قد أوحى ظاهرياً ، بامتلاك الدولة لنهج واضح ، أرادت أن تجعله مجالاً للتطبيق من خلال القطاع العام السينمائى . وعن طريق الإمساك بخيوط المجال السينمائى بين يديها .

وفي الوقت الذي عكست فيه حركة التأمينات في القطاع الزراعى والصناعى والتجارى، مبررات للنظام تقضى بضرورة تلك الخطوة لتحقيق نهجها السياسى والاقتصادى والاجتماعى الجديد، إلا أن تجربة تكوين القطاع العام، ومسيرته، قد أثبتت أن عملية التأمين في قطاع السينما، لم تكن إلا مجرد جزء من حركة التأمينات الكبرى، أو جانبا من قراراتها الاشتراكية أو كما وصف بأنه مجرد تضخم في الدور الدرامى للدولة. وبدا التخطيط، والتراجع، وعدم وضوح الرؤية، سمة من السمات الأساسية لعمل هذا القطاع.

وان كان هذا القطاع قد حقق في جانب ضيق منه بعض النجاح، وتمثل ذلك في عدد من الأفلام الجيدة والمرتفعة المستوى، سواء لمخرجين قدامى أو من الشبان الجدد. إلا أن ذلك كان خاضعا لوجود عناصر سينمائية جيدة، إستطاعت الأفلات عن طريق تمويل القطاع العام من شروط المنتج، والموزع، لكنها لم تكن وليدة لسياسة واضحة المعالم، أو لنهج فكرى متسق.

وتأكد ذلك أيضا من خلال سعى الدولة لبناء مؤسسات سينمائية دون أن تسعى للاستفادة من وجودها، أو من توظيفها الجاد لخدمة المجال السينمائى.

ولعل تأرجح السياسة الثقافية المصرية في مصر الستينيات، مابين تغليب سياسة الكم أو سياسة الكيف، والتي عكستها وزارات متعاقبة متنافرة الاتجاه والهدف، والتردد في تغليب أحد الاتجاهين من جانب رأس الدولة، ثم تدخل ظروف الهزيمة العسكرية، لتفرض سياسة ثقافية مخالفة للمرة الرابعة، أدى ذلك كله إلى اضطراب المجال الثقافى في الستينيات. وكانت تجربة القطاع العام السينمائى جزءا منه.

كان ذلك يعكس في مجمله سمة من سمات الدولة، وهى عدم امتلاك النظام ككل لنهج فكرى واضح، وخضوع الممارسة لعنصر التجربة والخطأ، وتردده مع أسلوب الوسطية والانتقائية، ثم سبق التطبيق دائما للنظرية. وسمات الدولة ككل كان لابد لها أن تطرح تأثيراتها في مجالاتها المختلفة.

■ لاشك أن هامش الحرية الذى أتاحه النظام في السبعينيات، كان أكثر اتساعا من هامش الحرية المتاح في مصر الستينيات، وإن تميز العهدان بعدم قدرة أو جرأة السينما، على الاقتراب من الممارسات السياسية للنظام.

إلا أن ممارسات نظام السبعينيات الاقتصادية، وآثارها الاجتماعية كانت في متناول

السينما ، وتولت تيارات التنبيه والوعى عملية الانتقاد والتحذير من مغبة الخطأ ، وسوء التطبيق .

وإن كان ذلك الاتساع في هامش الحرية نضجا شعبيا ، أو وضعاً فرضته ظروف موضوعية ، واكبت السبعينيات ، إلا أنه لم يكن يشير إلى رغبة من النظام الحاكم في اتاحته . لكن ذلك النطاق الضيق من الحرية ، قد ساهم في مولد تيارات سينمائية واعية بواقع مصر المعاش والحي .

ولم يكن ذلك واقعا في الستينيات ، ولم تقترب السينما من ممارسات العهد السياسية فقط ، بل الاقتصادية والاجتماعية ، إلا بالتأييد والترحيب - وفي حيز ضيق جدا - سواء كانت صبغة هذه الأفلام الدعائية ، نابعة من إيمان حقيقى من جانب صانعيها بمنجزات العهد الحاضر ، أو بدافع منه .

لذلك فإنه يمكن القول ، بأن هامش الحرية المتاح للشعب ككل ، إنما يعكس في الواقع هامش التحرك ، والمبادرة ، والقدرة على الانتقاد ، وابداء الرأى في المجال الثقافى بشكل عام ، والمجال السينمائى رافد منه .

ومن هنا فإن التيار السينمائى الواحد في سينما السبعينيات ، قد إتسم بوجود رافدين له ، أحدهما يمثل سينما التنبيه والوعى ، أو السينما القادرة على الانتقاد لأوضاع قائمة ، والآخر يمثل السينما الهابطة المستوى الباحثة فقط عن الربح ، أما سينما الستينيات فلم تشهد ذلك التصنيف داخل التيار الواحد ، بل شهدته خارجه ، ما بين جملة الأفلام السينمائية الجيدة . وجملة الأفلام الرديئة ، والجودة لم تكن تعنى على الإطلاق تيارا للتنبيه والوعى أو اقترابا من ممارسات النظام .

● أساء تطبيق إجراءات الانفتاح الاقتصادى في مصر السبعينيات ، إلى مسيرة السينما منذ ذلك الحين وحتى الآن . كان ذلك من خلال ما أوجده الانفتاح من جمهور جديد ، إختل معه نسق القيم المصرى الذى كان يميل إلى الاستقرار وتصدرته بعض القيم الفاسدة . كما انسحب في ظله ممثلو الطبقة المتوسطة ، أو مستهلكو الفنون بشكل عام ، إلى مصاف الفقراء ، في الوقت الذى تميزت فيه مادي فئات غير قادرة ثقافيا أو تعليميا ، على تذوق الفنون الجيدة .

وكما أنتج الانفتاح آثاره في الميدان الاقتصادى ، وفي التوجه السياسى للدولة ، أنتج آثاره في المجال الثقافى والفنى بشكل عام ، والسينمائى بشكل خاص .

وفي الوقت الذى مثل فيه تيار سينما التنبيه والوعى في مجال سينما الانفتاح ، أحد

أبرز التيارات السينمائية الجادة في سينما السبعينيات . مثل رافد هذا التيار الآخر . وهو سينما جمهور الانفتاح ، أحد أبرز التيارات السينمائية الهابطة في تلك الفترة . سواء تلك السينما التي كرست لمفاهيم واجراءات الانفتاح وقيمه الاجتماعية ، والتي تحمست لنماذجه الإنسانية ، أو السينما – والتي كانت أوسع انتشارا وأطول استمرارا – التي توجهت إلى جمهور الانفتاح ، إستغلالا لمكوناته النفسية والاجتماعية والعاطفية ، لتقدم له نماذج مجسدة للفن الهابط .

ورغم وجود تلك المجموعة الأولى ، المناهضة لسوء تطبيق ومسيرة سياسة الانفتاح الاقتصادي ، والتي حققت ربما للمرة الأولى في السينما المصرية شجاعة مواجهة صاحب سياسة الانفتاح ، ممثلا في الرئيس السادات وهو في السلطة . إلا أن التيار الثانى برافديه ، ومع وجود وسطوة تجار السينما وليس فنانيها ، في سوق الإنتاج السينمائي ، وفي غفلة من الدولة لضرورة تبني الفن الجيد في السبعينيات وتدعيمه ، كانت الغلبة داخل ذلك التيار ، لسينما جمهور الانفتاح على جملة الإنتاج .

■ قام عنصر المنتج – الموزع بدور هام في تاريخ السينما المصرية في الستينيات ، والسبعينيات ، لكن أهميته ترتبط بكونه عنصرا مناوئا ، لجودة تلك المسيرة .

وقد برز ذلك الدور في الستينيات ، وكان أكثر وضوحا في السبعينيات ، وتضخم مع انسحاب الدولة من ميدان تمويل الإنتاج السينمائي ، واتجاه عدد دور العرض إلى التناقص ، وبداية ظهور دور الفيديو في تسويق الفيلم السينمائي ، بما حققه ذلك من اتساع إستيعاب الأسواق العربية ، خاصة الخليجية للفيلم المصرى .

وقد نتج عن ذلك آثار ، تمثلت في فرض المزيد من المحاذير الرقابية الخارجية إلى قائمة محظورات الفيلم المصرى ، والتي حددتها نوعية أنظمة الحكم السائدة في تلك البلدان ، وأوضاعها الاجتماعية . كما أدى ذلك أيضا ، إلى استجابة المنتج – الموزع العربى للمتطلبات النفسية والثقافية لتلك الأسواق ، وفرضها على الفيلم المصرى . ضمانا لتوزيعه . بما مثل تأثيرا مواكبا ومشابها لاستجابة السينما المصرية لجمهور الانفتاح الجديد . وبما أكد أيضا انحرافا في اتجاه السينما المصرية عن جمهورها التقليدى القديم ، إلى مواصفات جمهور الانفتاح ، ومتطلبات الجمهور الخليجى . وكانت النتيجة في صالح السينما الرديئة .

ومع فشل شركات التوزيع السينمائي المصرية ، التي أممت في الستينيات ، تعاظم دور الموزع العربى ، الذى استطاع أن يفرض سطوته على سوق توزيع الفيلم المصرى

خارج الحدود . في الوقت الذي تصدى فيه من وراء ستار ، لعملية الإنتاج السينمائي في مصر . وهذا يعنى امتداد سطوته إلى مجال الإنتاج السينمائي أيضا . ومن هنا كان استخدام كلمة المنتج - الموزع للدلالة على ممارسى هذه المهنة في أغلب حالاتهم ، خاصة في فترة السبعينيات ، والتي كانت لها جذورها في العقود السابقة . في الوقت نفسه الذي انضم فيه انفتاحيون جدد ، لقائمة منتجى السينما المصرية ، عندما تبين لهم أن السينما هى مجال رحب لممارسة جانب من أنشطتهم الطفيلية ، والاثراء في ظل الانفتاح .

● مثلت حرب أكتوبر في سنوات السبعينيات ، حدثا مصريا فذا بجميع المقاييس ، وانتصارا عسكريا وسياسيا مشهودا له من العالم أجمع . وعند هذا الحدث الفذ والانتصار الكبير ، وقفت السينما المصرية موقف العاجز ، رغم أهمية وجوده بالنسبة لها . وبدأت أفلامها عن حرب أكتوبر ضئيلة القيمة ، رديئة المستوى . وأيا كانت الأسباب وراء هبوط أفلام حرب أكتوبر ، وسرعة انسحاب السينما عنها ، إلا أن الحكم على بقاء انتصار أكتوبر بعيدا عن التناول المكثف في السينما ، ورداءة تلك الأفلام التى تناولته ، إنما يعكس عجزا لا تتصف به السينما فقط ، ولكن الأجهزة الثقافية المسئولة عن قطاع السينما في مصر ، والتي كانت تعبر عن سياسة ثقافية عليا، فشلت في إدراك القيمة التاريخية والثقافية والوطنية التى تتحقق من تناول هذا الحدث .

ومع خلو أفلام السبعينيات في مصر ، من التعرض الجاد لحرب أكتوبر ، فقدت السينما المصرية وإلى الأبد ، جانبها هاما من ذاكرتها المصورة . ذلك الجانب الذى كان له أن يتصف بحرارة اللحظة ، وحيوية الإحساس بالواقع القريب ، الذى لن تستطيع أن تسترجعه أفلام تصنع عن السبعينيات ، في التسعينيات أو مابعدا .

● يمثل اتساع السوق المصرية لإستيعاب الفيلم المصرى ، والمساهمة الكبرى في تغطية تكلفته ، مطلباً أساسيا وحاجة ملحة لمستقبل السينما المصرية ، إذا ما أرادت أن تصنع فنا مصرية خالصا ، غير خاضع لأذواق ومتطلبات جمهور ، يختلف في كثير من مكوناته عن الجمهور المصرى . وتمثل مشاهدته للسينما مجرد نشاط استهلاكي يومية ، يساوى بين الجيد والردئ من الأفلام ، وليس متعة فنية وثقافية تحقق له الاستمتاع .

ويمثل ذلك المطلب ، وهو استقلال السينما المصرية عن السوق العربى ، أحد جانبي

المسألة الخاصة بسوق عرض الأفلام المصرية . إذ يبقى جمهور السينما المصري ، بمواصفاته الحالية ، عائقا داخليا في طريق تطور السينما المصرية بمتطلباته أيضا ، التي تعكس في مجملها ارتفاع المستوى المادى ، وضآلة المستوى الثقافى والتعليمى ، والذي ارتبط ظهوره بالخلل الذى طرأ على الأوضاع الاقتصادية ، والاجتماعية ، المصاحبة للانفتاح .

فلاشك أن هذا الجمهور ، لو فرض وتحقق اتساع السوق المصرى مع سيطرته ، فلن تكون النتيجة إلا المزيد من الأفلام هابطة المستوى .

لذلك فإن الإصلاح الاقتصادى ، وتقويم إعوجاج الأوضاع الاجتماعية ، هو مطلب ليس اقتصاديا واجتماعيا فحسب ، لكنه يصبح - فى مجالنا - مطلباً سينمائيا ، تستعيد به السينما المصرية جمهورها الغائب ، وتسترد معه رقى جمهور واع مثقف ، يستطيع بمحاذايره الرقابية الخاصة أن يسد الباب أمام تجار السينما ، وطالبي الثراء من وراء بيع البضاعة الفاسدة فى سوق الفن .

ويبرز هنا أيضا دور الدولة الذى يجب أن تقوم به - ممثلا فى وزارة الثقافة - فى تمويل أو المشاركة فى تمويل الإنتاج الجيد تدعيما له ، وخلقاً فى وجوده لتيار سينمائى واع ، يمكن أن يكون مثالا يحتذى فى مجال إنتاج الفيلم المصرى .

● تبقى الديمقراطية بأجنحتها الثلاثة المشاركة ، والحرية والمساواة هى المستقبل المرجو لمصر ، فى المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية . وتمثل الممارسة الحقيقية لها - وليس مجرد شعاراتها المرفوعة - الطريق الوحيد لحياة أفضل فى مصر فى كافة الميادين .

وقد أثبتت التجربة المصرية فى مرحلتى الستينيات والسبعينيات ، وجود هوة عميقة بين ممارسات النظام الفعلية وشعاراته المرفوعة . وكان شعار الديمقراطية هو أبرز تلك الشعارات وأعلاها فى العهدين ، اللذين شهدا فى نفس الوقت ملامح استبدادية ، وغيابا للممارسة الديمقراطية ، وإعلاء لشخص رئيس الدولة إستوعب معه ماعداه من مؤسسات دستورية ، وأبنية سياسية باسم الشعب .

والفنان السينمائى الواعى بطبيعة تكوينه ، هو أحد فئات المجتمع القادرة على التمييز بين الشعارات والممارسة ، ويقف كعامل أساسى وراء إقباله أو احجامه عن الإبداع الفنى ، فى مجال السينما ، تلك الممارسة الديمقراطية المتاحة للشعب ككل ، والتي تتقلص أو تتراكم معها المحظورات الرقابية ، المقننة أو غير المرئية ، بما تمثله من قهر

لحرية الفكر ، والرأى ، والإبداع فى شتى المجالات ، أو بما تمثله من ترحيب وافساح المجال لتلك الحرية .

تبقى الديموقراطية هى الطريق لازدهار الحياة فى مصر . ومعها لن تصبح السينما المصرية هى السينما الغائبة ، لكنها ستكون بالتأكيد أحد أهم وسائل المشاركة فى تطوير الحياة فى مصر ، فى كل المجالات ، إلى الأفضل .

مصادر الكتاب ومراجعته

أولاً : بحوث وكتب عربية ومعربية

- ١ - د. إبراهيم العيسوي : « مستقبل مصر . دراسة في تطور النظام الاجتماعي ومستقبل التنمية في مصر » . كراسات الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٨٦ .
- ٢ - نفسه : « في اصلاح ما أفسده الانفتاح » كتاب الأهالي . يصدر عن جريدة الأهالي (حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي) العدد الثالث ، سبتمبر ١٩٨٤ .
- ٣ - أحمد حمروش : « قصة ثورة ٢٣ يوليو » ، خمسة أجزاء ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤ .
- ٤ - د. أحمد يوسف أحمد : « الدور المصري في اليمن » . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ .
- ٥ - أرنولد هاودزر : « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٨١ .
- ٦ - أسعد عبد الرحمن : « الناصرية . البيروقراطية . والثورة . في تجربة البناء الداخلي » ، الطبعة الثانية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨١ .
- ٧ - أ. ن. كاراجانوف : « السينما والايديولوجية . وشباك التذاكر » . ترجمة أسامة الغزولي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
- ٨ - أ. ن. كاراجانوف : « الفن السينمائي . صراع الأفكار » ، ترجمة د. ممدوح أبو الوي ، دار دمشق للطباعة والنشر ، طبعة أولى ، ١٩٨٥ .
- ٩ - تريفور . ن. دوبوي : « النصر المحير » ، ترجمة الهيئة العامة للاستعلامات ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ١٠ - د. ثروت عكاشة : « مذكرات في السياسة والثقافة » ، الجزء الأول ، الجزء الثاني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ١١ - جمال بدوي : « الفتنة الطائفية في مصر - جذورها وأسبابها - دراسة تاريخية

- ورؤية تحليلية » ، المركز العربى للصحافة القاهرة ، ١٩٨٠ .
- ١٢ - د . جمال مجدى حنين : « البناء الطبقي في مصر (١٩٥٢ - ١٩٧٠) » ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ .
- ١٣ - د . جلال أمين : « الاقتصاد والسياسة والمجتمع في عصر الانفتاح » الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
- ١٤ - د . حسن نافعة : « مصر والصراع العربى الإسرائيلى - من الصراع المحتوم إلى التسوية المستحيلة » مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ١٩٨٤ . (الطبعة الأولى)
- ١٥ - حسين عبد الرازق : « مصر في ١٨ ، ١٩ يناير - دراسة سياسية وثائقية » الطبعة الثالثة ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ .
- ١٦ - د . رفعت السعيد : « تاريخ الحركة الشيوعية المصرية . والانقسام والحل » أخوان مورافلى ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ١٧ - سامية سعيد أمام : « من يملك مصر - دراسة تحليلية للأصول الاجتماعية لنخبة الانفتاح الاقتصادى في المجتمع المصرى (١٩٧٤ - ١٩٨٠) » طبعة أولى ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٦ .
- ١٨ - د . سعد الدين إبراهيم وآخرون : (د . عمر محيى الدين د . نزيه الأيوبى د . على الدين هلال د . جودة عبد الخالق . السيد يس) « مصر في ربع قرن (١٩٥٢ - ١٩٧٧) - دراسات في التنمية والتغيير الاجتماعى ، معهد الانماء العربى ، بيروت طبعة أولى ، ١٩٨١ .
- ١٩ - سعد زهران : « في أصول السياسة المصرية » مقال تحليلى نقدى في التاريخ السياسى ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، طبعة أولى ، ١٩٨٥ .
- ٢٠ - الفريق . صلاح الدين الحيدى : « شاهد على حرب ٦٧ » ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٤ .
- ٢١ - صلاح العقاد : « السادات وكامب ديفيد » ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ٢٢ - صلاح عيسى : « مثقفون وعسكر - مراجعات وتجارب وشهادات عن حال المثقفين في ظل حكم عبد الناصر والسادات » ، طبعة أولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٢٣ - طارق البشرى : « الحركة السياسية في مصر (١٩٤٥ - ١٩٥٢) » . مراجعة

- وتقديم جديد دار الشروق ، بيروت ، القاهرة ، طبعة ثانية ، ١٩٨٣ .
- ٢٤ - عادل حمودة : « الهجرة إلى العنف - التطرف الدينى من هزيمة يونيو إلى اغتيال أكتوبر » الطبعة الأولى ، سينما للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٢٥ - نفسه : « اغتيال رئيس بالوثائق - أسرار اغتيال الرئيس محمد أنور السادات » سينما للنشر ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٥ .
- ٢٦ - عادل عبد العليم : « الاغتيالات السياسية في السينما المصرية » ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ٢٧ - عادل غنيم : « النموذج المصرى لرأسمالية الدولة التابعة - دراسة في التغيرات الاقتصادية والطبقية في مصر ١٩٧٤ - ١٩٨٢ » ، الطبعة الأولى ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٢٨ - عبد الله أمام : « عبد الناصر والأخوان المسلمون » ، الطبعة الأولى ، دار الموقف العربى ، القاهرة ، ١٩٨١ .
- ٢٩ - د. عبد الجليل العمرى : « ذكريات اقتصادية واصلاح المسار الاقتصادى » ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- ٣٠ - د. عبد العظيم رمضان : « مصر في عهد السادات » ، مكتبة مدبولي طبعة أولى ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٣١ - نفسه : « تحطيم الآلهة - قصة حرب يونيو ١٩٦٧ » ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، طبعة أولى ، ١٩٨٥ .
- ٣٢ - نفسه : « آراء في السياسة والتاريخ » ، دار الرقى ، بيروت ، طبعة أولى ، ١٩٨٦ .
- ٣٣ - د. عبد الوهاب الكيلانى وآخرون : « موسوعة السياسة » ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
- ٣٤ - د. على الدين هلال وآخرون (د. السيد عبد المطلب غانم ، د. إكرام بدر الدين ، د. عبد الغفار رشاد محمد ، د. أحمد فارس عبد المنعم) : « النظام السياسى المصرى وتحديات الثمانينيات (١٩٥٢ - ١٩٨٢) » ، الطبعة الثانية ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٣٥ - د. على الدين هلال وآخرون : « تجربة الديمقراطية في مصر » ، الطبعة الثالثة ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٦ .

- ٣٦ - د. على الدين هلال : « السياسة والحكم في مصر - العهد البرلماني (١٩٢٣ - ١٩٥٢) » ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧
- ٣٧ - د. على أحمد عبد القادر : « مقدمة في النظرية السياسية » ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٦ .
- ٣٨ - عماد جاد : « العاملون في الخارج (دراسة سياسية) » ، الطبعة الأولى ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
- ٣٩ - د. فؤاد مرسى : « مصير القطاع العام في مصر - دراسة في اخضاع رأسمالية الدولة لرأس المال المحلي والأجنبي » ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٤٠ - محمد أنور السادات : « البحث عن الذات ، قصة حياتي » ، المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ .
- ٤١ - الفريق محمد علي فهمي : « القوة الرابعة ، تاريخ الدفاع الجوي المصري » الهيئة العامة لكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- ٤٢ - محمد كامل القليوبى ومجموعة : « السينما العربية والأفريقية (السينما المصرية ، دائرة الحصار ورحلة الخروج) » ، دار الحداثة ، طبعة أولى ، بيروت ، ١٩٨٤ .
- ٤٣ - محمد نعمان جلال : « حركة عدم الانحياز في عالم متغير » ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
- ٤٤ - د. مصطفى كامل السيد : « المجتمع والسياسة في مصر - دور جماعات المصالح في النظام السياسى المصرى (١٩٥٢ - ١٩٨١) » ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
- ٤٥ - ممتاز نصار : « معركة العدالة في مصر » ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ٤٦ - موسى صبرى : « السادات الحقيقة والأسطورة » ، المكتب المصرى الحديث ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- ٤٧ - نفسه : « وثائق ١٥ مايو » ، الطبعة الأولى ، المكتب المصرى الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- ٤٨ - د. نادر فرجاني : « سعيًا وراء الرزق - دراسة ميدانية عن هجرة المصريين

للعمل في الأقطار العربية » ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨ .

٤٩ - نفسه : « الهجرة إلى النفط - أبعاد الهجرة للعمل في البلدان النفطية وأثرها على التنمية في الوطن العربي » ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٤ .

٥٠ - نعمان عاشور : « المسرح والسياسة » ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
٥١ - هاشم النحاس : « الهوية القومية في السينما العربية - دراسة استطلاعية مستقبلية » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٥٢ - نفسه ، وآخرون (د . قدرى حنفى ، رؤوف توفيق ، د . أحمد مجدى حجازى) : « الإنسان المصرى على الشاشة ، بحوث ومناقشات حلقة البحث التي نظمها المجلس الأعلى للثقافة - (لجنة السينما) - بالقاعة الكبرى للأمانة العامة لجامعة الدول العربية » . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

رسائل وأبحاث :

٥٣ - زكى عبد المجيد زكى : « القيم الاجتماعية للانفتاح الاقتصادى في مصر كما تعكسها نماذج الإنتاج الفنى السينمائى في السبعينيات » (دراسة في تحليل المضمون ١٩٧٣ - ١٩٨٤) ، رسالة مقدمة إلى قسم الاجتماع - كلية الآداب - جامعة عين شمس ، للحصول على درجة الماجستير .
(رسالة جامعية) .
٥٤ - بحث بعنوان : « اشترك الأحداث في حوادث الشغب يوم ١٨ / ١٩ يناير ١٩٧٧ ، أكاديمية الشرطة والمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، يوليو ١٩٧٩ .
(بحث غير منشور) .

ثانياً ، مقالات منشورة بدوريات عربية

(١) مقالات سينمائية

١ - إبراهيم عمر : « أزمة السينما . كل الخفايا في ملف أمام الذين يفكرون في إنقاذ صناعة السينما » ، صحيفة الأهرام ، ٢٣ / ١١ / ١٩٧١ .

- ٢ - إبراهيم الوردانى : مقال بعنوان «ميرامار ومناقشة الصمت» ، ٦ / ١٠ / ١٩٦٩ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٣ - إبراهيم سعده : مقال بعنوان «رقابة الزقزوقى والباطنية للمرة الأخيرة» أخبار اليوم ، ٤ / ١٠ / ١٩٨٠ .
- ٤ - أحمد الحضرى : مقال بعنوان «الحرام — التزاوج المرفف بين الرومانسية والواقعية» ، مجلة المجلة ، عدد يونيو ١٩٦٥ .
- ٥ - نفسه : مقال بعنوان «من نماذج السينما السياسية في مصر . وراء الشمس» ، بدون تاريخ .
- ٦ - أحمد بهجت : مقال بعنوان «توفيق صالح ويوميات نائب في الأرياف» ، ١٦ أبريل ١٩٦٨ .
- ٧ - أحمد حمروش : مقال بعنوان «السياسة والحب يجتمعان في فيلم سينمائي» ، بدون تاريخ .
- ٨ - أحمد صالح : مقال بعنوان «الجمهور بين السينما السطحية وسينما القيم الإنسانية» ، جريدة الأخبار ١١ / ١١ / ١٩٨٠ .
- ٩ - نفسه : مقال بعنوان «هل يعود الإبن الضال يوسف شاهين» صحيفة الأخبار ، بدون تاريخ
- ١٠ - نفسه : مقال بعنوان «المخرج الذى عاد من أمريكا يلبس الطاقية» صحيفة الأخبار ، بدون تاريخ .
- ١١ - نفسه : مقال بعنوان «عندما يسيطر عنتر الزبال على أستاذ الجامعة» ، صحيفة الأخبار ، بدون تاريخ .
- ١٢ - نفسه : مقال بعنوان «امرأة من زجاج لا يتهشم» ، صحيفة الأخبار ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ١٣ - نفسه : مقال بعنوان «أسياد وعبيد نزع جديد لمدرسة حسن الإمام» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ١٤ - أحمد عبدالمعطي حجازى : مقال بعنوان «هذا الفيلم الذى ظهر أخيرا» مجلة روزاليوسف ، العدد ٢١٥٨ ، ١٧ يونية ١٩٧٠ .
- ١٥ - إيريس نظمي : مقال بعنوان «العراقة ومعالجة جديدة لأفلام مراكز القوى» ، بدون تاريخ .

- ١٦ - نفسه : مقال بعنوان «هذه الكوميديا السوداء . إحنا بتوع الأتوبيس» ، بدون تاريخ .
- ١٧ - نفسه : مقال بعنوان «شاهدت لك كرنك آخر» ، مجلة آخر ساعة ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .
- ١٨ - نفسه : مقال بعنوان «زوار الفجر والنهاية المفتوحة — مقعد أمام الشاشة» ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .
- ٢٠ - نفسه : مقال بعنوان «الحب وحده لا يكفى — شاهدت لك» ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .
- ٢١ - نفسه : مقال بعنوان «مذكرات النائب توفيق الحكيم» ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .
- ٢٢ - نفسه : مقال بعنوان «الأب الروحى على الطريقة المصرية» ، مجلة آخر ساعة ، بتاريخ ٤ / ٥ / ١٩٨١ .
- ٢٣ - إيف نورافال : مقال بعنوان «نظرات فى السينما المصرية من ١٩٥٢ - ١٩٧٢» ، عرض توفيق حنا ، مجلة الفنون ، السنة الخامسة ، عدد ٢٠ .
- ٢٤ - بهيج نصار : مقال بعنوان «القاهرة ٣٠» ، بدون تاريخ .
- ٢٥ - نفسه : مقال بعنوان «فى فيلم جفت الأمطار تضخم الواقع فتحول الى وهم» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٢٦ - ثناء أبو المجد : مقال بعنوان «الطيور المهاجرة إلى استراليا والهند» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٢٧ - جلال الشرقاوى : «نقد فيلم اللص والكلاب» ، بدون تاريخ أو مصدر ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٢٨ - حبيب جاماتى : مقال بعنوان «السياسة والتاريخ فى فيلم الناصر صلاح الدين» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٢٩ - حسن عبد الرسول : مقال بعنوان «البرجوازي الضائع وبنيت الليل على الشاشة» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٣٠ - نفسه : مقال بعنوان «معركة يفجرها نجيب محفوظ والمذنبون» ، بدون تاريخ .

- ٣١ - حسن فؤاد : مقال بعنوان نقد فيلم الحرام » من ملفات المركز الكاثوليكي ، بدون تاريخ .
- ٣٢ - نفسه : مقال بعنوان كلام في الفن - فجر يوم جديد » بدون تاريخ .
- ٢٣ - حسن شاه : مقال بعنوان «الكرنك في مواجهة الطاغية» ، صحيفة الأخبار ، ٢٣ ابريل ١٩٧٦ .
- ٣٤ - نفسه : مقال بعنوان «آه يا ليل يا زمن أو كباريه جرحى الثورة» ، ٢٢ ديسمبر ، المركز .
- ٣٥ - حلمي سالم : مقال بعنوان «زائر الفجر والصراع من أجل حريتك» ، ٢٠/٣/١٩٧٥ ، المركز .
- ٣٦ - نفسه : مقال بعنوان «سرحان البحيري : لماذا قتله نجيب محفوظ» ، ٥ يونية ١٩٦٩ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٣٧ - خيرية البشلاوي : مقال بعنوان «الخوف بين الإبهار المهني والتعبير عن الواقع» صحيفة المساء ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .
- ٣٨ - نفسه : مقال بعنوان «ظلال على الجانب الآخر» ، يناير ١٩٧٥ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٣٩ - نفسه : مقال بعنوان المومياء والفن المفاجئ » بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٤٠ - نفسه : مقال بعنوان «الباطنية غرزة بنسطل فيها الجمهور أيضا» ، جريدة المساء ١ سبتمبر ١٩٨٠ .
- ٤١ - نفسه : مقال بعنوان «من هم المذنبون ؟» بدون تاريخ .
- ٤٢ - نفسه : مقال بعنوان «الحلم والوعد والسراب» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٤٣ - نفسه : مقال بعنوان «محاكمة من نوع جديد للمخرج» ، ١٨ أغسطس ١٩٦٩ .
- ٤٤ - نفسه : «خطوة بعد المتمردون وبعدها خطوات» ، ٢٠ يناير ١٩٨١ ، المركز الكاثوليكي .

- ٤٥ - نفسه : مقال بعنوان « شىء من الخوف بين منطق الواقع وأسلوب الحكاية الشعبية » ، بدون تاريخ .
- ٤٦ - نفسه : مقال بعنوان « المتمرّدون » ، بدون مكان أو تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٤٧ - نفسه : مقال بعنوان « الرجل الذى فقد ظله » ، بدون تاريخ .
- ٤٨ - رجاء النقاش : مقال بعنوان « الحرام بين فاتن حمامة ويوسف أدریس » ، من ملفات المركز الكاثوليكي ، بدون تاريخ .
- ٤٩ - نفسه : مقال بعنوان « أغنية على الممر » ، ١٩٧٢/٣/٧ ، ملفات المركز .
- ٥٠ - د . رفيق الصبان : مقال بعنوان « فيلم فى الميزان - إحنا بتوع الأتوبيس » ، بدون تاريخ .
- ٥١ - نفسه : مقال بعنوان « ثلاث حقائق حول الإختيار » ، ١٩٧١/٣/٢٠ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٥٢ - نفسه : مقال بعنوان « اسكندرية ليه . عروض سينمائية » ، بدون تاريخ .
- ٥٣ - نفسه : مقال بعنوان « الحب وحده لا يكفى . نقد سينمائى » ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .
- ٥٤ - نفسه : مقال بعنوان « عيون لا تنام » ، بدون تاريخ .
- ٥٥ - نفسه : مقال بعنوان « أهل القمة . نقد سينمائى » ، بدون تاريخ .
- ٥٦ - نفسه : مقال بعنوان « الباطنية فيلم ردىء - لماذا ؟ » ، مجلة المصور ، دار الهلال ، فبراير ١٩٨١ .
- ٥٧ - نفسه : « السينما المصرية فى عيون الأجانب » ، مجلة الهلال ، نوفمبر ١٩٨٧ .
- ٥٨ - رءوف توفيق : مقال بعنوان « ما حذفته الرقابة من زائر الفجر » ، مجلة صباح الخير ، ١٢ مارس ١٩٧٥ ، ملفات المركز .
- ٥٩ - نفسه : مقال بعنوان « المتمرّدون ومغامر له أحلام شخصية » ، يوليو ١٩٦٨ ، المركز الكاثوليكي .
- ٦٠ - نفسه : مقال بعنوان « الأحمال بين النائب والحكاية » ، مجلة صباح الخير ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٦١ - نفسه : مقال بعنوان « حالة إرتباك وغرور قاتل » ، بدون تاريخ .

- ٦٢ - نفسه : مقال بعنوان «أهم حدث فنى فى القاهرة . العصفور» بدون تاريخ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٦٣ - نفسه : مقال بعنوان «حول فيلم سلم لى على البذنجان الشهير باسم الباطنية ، مجلة صباح الخير ، ١٦ / ١٠ / ١٩٨٠ .
- ٦٤ - سامى السلامونى : مقال بعنوان «أهل القمة والبحث عن الحقيقة التائهة» ، مجلة الإذاعة والتلفزيون ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .
- ٦٥ - نفسه : مقال بعنوان «مشكلة الجهل عندما يملك النقود» بدون تاريخ .
- ٦٦ - نفسه : مقال بعنوان «فعلا اسكندرية ليه» ، بدون تاريخ .
- ٦٧ - نفسه : مقال بعنوان «الحفظة معايا هادف ولكنه . عادل إمام ظاهرة تقلب بعض حسابات السينما» ، مجلة الإذاعة والتلفزيون ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .
- ٦٨ - نفسه : مقال بعنوان «الصعود إلى الهاوية . أخيرا شىء جديد ومختلف» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٦٩ - نفسه : مقال بعنوان «المومياء مشكل جديد للفيلم المصرى» بدون تاريخ .
- ٧٠ - نفسه : مقال بعنوان «كاميرا - ٧٥ على ورق سوليفان أو عودة المخرج» ٢٥ / ١٠ / ١٩٧٥ ، ملفات المركز .
- ٧١ - نفسه : مقال بعنوان «الباطنية» ، مجلة الإذاعة والتلفزيون ، نوفمبر ١٩٨٠ .
- ٧٢ - نفسه : مقال بعنوان «الرصاص لا تزال فى جيبى» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز .
- ٧٣ - نفسه : مقال بعنوان «الحب وثورة الأفندية وصراع الأجيال» مجلة الإذاعة والتلفزيون ، ٢١ / ١ / ١٩٧٣ .
- ٧٤ - نفسه : مقال بعنوان «عن الليل والثرثرة» ، بدون تاريخ .
- ٧٥ - نفسه : مقال بعنوان «العرافة فيلم جديد لمجدى الفيومى» ، مجلة الإذاعة والتلفزيون ، بدون تاريخ .
- ٧٦ - نفسه : مقال بعنوان «مأساة فى زقاق البلطى» ، بدون تاريخ .
- ٧٧ - نفسه : مقال بعنوان «حوار عن الأرض» ١٠ / ٢ / ١٩٧٠ .
- ٧٨ - نفسه : مقال بعنوان «الرواية المصرية على شاشة السينما «فيلم الحرام» .

- جماعة السينما الجديدة بالتعاون مع المركز الفنى للصور المرئية ، الحلقة
الدراسية التاسعة ٢٣ ابريل إلى ٩ يونيو ١٩٧٤ .
- ٧٩ - نفسه : مقال بعنوان «جهاز الرعب يقتلع روح أبناء الثورة» ، بدون
تاريخ ، من ملفات المركز .
- ٨٠ - نفسه : مقال بعنوان «فجر يوم جديد من وجهة نظر سائح» ، بدون
تاريخ .
- ٨١ - نفسه : مقال بعنوان «مولد مخرج سينمائي» ، بدون تاريخ .
- ٨٢ - نفسه : مقال بعنوان «خان الخليلى رواية جديدة لمخرج قديم» ، ٢٤
نوفمبر ١٩٦٦ .
- ٨٣ - نفسه : مقال بعنوان «القاهرة ٣٠ مأساة الصعود فى مجتمع طبقي» ،
بدون تاريخ .
- ٨٤ - نفسه : مقال بعنوان «ثورة اليمن فى الواقع والسينما» ، بدون تاريخ .
- ٨٥ - نفسه : مقال بعنوان «السمان والخريف» ، ٢٣ / ٢ / ١٩٦٧ ، من ملفات
المركز الكاثوليكي .
- ٨٦ - سمير فريد : مقال بعنوان «القضية ٦٨» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .
- ٨٧ - نفسه : مقال بعنوان «البوسطجى والبحث عن موقف اجتماعي» ، ٢
مايو ١٩٦٩ .
- ٨٨ - نفسه : مقال بعنوان «شئ من الخوف وأبى فوق الشجرة» ، ١٧ فبراير
١٩٦٩ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٨٩ - نفسه : مقال بعنوان «السيد البلطى ومأساة الفيلم المصرى» ، ١ سبتمبر
١٩٦٩ .
- ٩٠ - نفسه : مقال بعنوان «الأرض» ، ١ يناير ١٩٧٠ ، من ملفات المركز .
- ٩١ - نفسه : مقال بعنوان «المومياء نقطة تحول فى الفيلم المصرى» ، صحيفة
الجمهورية ، ١٣ / ٢ / ١٩٧٥ .
- ٩٢ - نفسه : مقال بعنوان «الهارب من ماذا ؟ وإلى ماذا ؟» ، صحيفة
الجمهورية ، ١٤ أغسطس ١٩٧٥ .

- ٩٣ - نفسه : مقال بعنوان «أبناء الصمت : نبوءة العبور الكبير - حرب أكتوبر عندما يعبر عنها شباب السينما» ، صحيفة الجمهورية ، ١٩ / ١٢ / ١٩٧٤ .
- ٩٤ - نفسه : مقال بعنوان «العصفور . انتصار الفيلم المصرى فى نصف شهر المخرجين» ، رسالة مهرجان كان السينمائى ، بدون تاريخ .
- ٩٥ - سمير فريد : مقال بعنوان «فضيحة نعم ولكن لماذا ؟» ، ٣٠ يوليو ١٩٧٣ .
- ٩٦ - نفسه : مقال بعنوان «السكرية» ، صحيفة الجمهورية ، بدون تاريخ .
- ٩٧ - نفسه : مقال بعنوان «من الذى تخاف منه ، ولماذا نخاف ؟» ، صحيفة الجمهورية ، ١٠ فبراير ١٩٧٢ .
- ٩٨ - نفسه : مقال بعنوان «الإختيار والبحث عن أشكال جديدة» ، ٢٥ / ٣ / ١٩٧١ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ٩٩ - نفسه : مقال بعنوان «عودة الابن الضال . قال العصفور : الشارع لنا» ، صحيفة الجمهورية ، بدون تاريخ .
- ١٠٠ - نفسه : مقال بعنوان «السينما والدولة فى الوطن العربى» ، بحث مقدم إلى مركز دراسات الوحدة العربية وجامعة الأمم المتحدة ، مكتبة المستقبلات العربية البديلة ، الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع فى الوطن العربى ، ١٩٨٥ .
- ١٠١ - نفسه : «السينما الروائية» المجلد الرابع عشر ، الفنون والآداب ، المركز القومى للبحوث الإجتماعية والجنائية ، المسح الإجتماعى الشامل للمجتمع المصرى من ١٩٥٢ - ١٩٨٠ ، القاهرة .
- ١٠٢ - نفسه : «الإنسان المصرى على الشاشة بين الأفلام الإستهلاكية والأفلام الفنية ، مجلة الهلال ، دار الهلال ، نوفمبر ١٩٨٤ .
- ١٠٣ - نفسه : «ثورة يوليو والسينما فى مصر ، أهم المحطات والمراحل فى تاريخ السينما المصرية» ، مجلة الفنون ، العدد ٢٠ ، السنة الخامسة ، مايو / يونية ١٩٨٤ .
- ١٠٤ - نفسه : «البنية الأساسية للسينما فى مصر» ، مجلة المنار ، عدد ٣٩ / ٤٠ ، مارس / أبريل ١٩٨٨ .
- ١٠٥ - سمير فريد : مقال بعنوان «جفت الأمطار . فجر الواقعية الإشتراكية فى السينما المصرية» ، بدون تاريخ .

- ١٠٦ - نفسه : مقال بعنوان «المتوردون . إدانة للتمرد لا تمجيد للثورة» ، ٢٧ يونية ١٩٦٨ ، من ملفات المركز .
- ١٠٧ - نفسه : مقال بعنوان «الباطنية حشيش بتذاكر» ، جريدة الجمهورية ، ١٦ سبتمبر ١٩٨٠ .
- ١٠٨ - نفسه : مقال بعنوان «أريد حلا وقضية المرأة في السينما المصرية» ، ١٧ أبريل ١٩٧٥ .
- ١٠٩ - نفسه : مقال بعنوان «أفلام العيد - الكداب هل صدق كذبتة» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ١١٠ - سامي داود : مقال بعنوان «الأرض مستوى يجب أن نحافظ عليه» ، ١٩٧٠/٢/٢ .
- ١١١ - سعد الدين توفيق : مقال بعنوان «رائعة القرية» ، بدون تاريخ .
- ١١٢ - نفسه : مقال بعنوان «ثمن الحرية إمتحان للمتفرج» ، مجلة الكواكب ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ١١٣ - نفسه : مقال بعنوان «الجبل» ، مجلة الكواكب ، بدون تاريخ .
- ١١٤ - نفسه : مقال بعنوان «ميرامار أدق ترجمة لنجيب محفوظ» ، بدون تاريخ .
- ١١٥ - نفسه : مقال بعنوان «أرض شاهين خصب» ، ١٩٧٠/٢/٣ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ١١٦ - نفسه : مقال بعنوان «هل يعتبر محمود مثلا أعلى» ، ١٩٧١/٥/٦ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ١١٧ - سعد كامل : مقال بعنوان «فجر يوم جديد» ، صحيفة أخبار اليوم ، ٢٢ أغسطس ١٩٦٤ .
- ١١٨ - سعيد أبو العينين : مقال بعنوان «رسالة اليمن . الهجوم على قصر كشان» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .
- ١١٩ - سعيد مرزوق : «أبحث عن سينما إنسانية وليست سياسية» حديث بدون مكان أو تاريخ ، من ملفات المركز .
- ١٢٠ - سهى عبد القادر : «معلومات عن المرأة المصرية» ، الإتحاد النسائي العربى ، ١٩٧٥ .

- ١٢١ - نفسه : «جمال عبدالناصر في رأى الإخوان المسلمين» ، صحيفة الوفد، ١٩٨٥/١٠/٣ .
- ١٢٢ - صبحى شفيق : «نقد فيلم اللص والكلاب» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .
- ١٢٣ - نفسه : مقال بعنوان «نور وحميده وزهرة . شادية المصرية إحدى روائع نجيب محفوظ» ، بدون تاريخ .
- ١٢٤ - نفسه : مقال بعنوان «الرجل الذى فقد ظله» ، مجلة تشرف عليها جماعة السينما الحديثة، ٢٦ نوفمبر ١٩٦٨ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ١٢٥ - صبرى أبو المجد : مقال بعنوان «فتاة مؤمنة . مشاكل المرأة على الشاشة» ، ١ مارس ١٩٧٥ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ١٢٦ - صلاح درويش : مقال بعنوان «لقاء عاصف مع صلاح أبو سيف» ، صحيفة الجمهورية ، بدون تاريخ .
- ١٢٧ - ضياء الدين بيبس : مقال بعنوان «استمارة النقد الفنى» ، بدون تاريخ .
- ١٢٨ - عادل كامل : مقال بعنوان «وراء الشمس بين الأمل والحذر» ، بدون تاريخ .
- ١٢٩ - نفسه : مقال بعنوان «الباطنية ومأساة سينما الكاوبوى» ، جريدة وطنى ، أكتوبر ١٩٨٠ .
- ١٣٠ - عبد الباسط عبد المعطى وعبد الحليم محمود : (استطلاع آراء الجمهور فى أفلام السينما) - العوامل التى تجذبه إليها أو تصرفه عنها» ، المجلة الإجتماعية القومية ، العدد الثانى ، مايو ١٩٧٤ ، المجلد الحادى عشر ، صادر عن المركز القومى للبحوث الإجتماعية والجنائية ، القاهرة .
- ١٣١ - عبد الجواد الضانى : مقال بعنوان «يعيش البوسطجى ويسقط جيمس بوند ، قضية يحيى حقى تقدم النموذج المثالى لأفلام القطاع العام» ، بدون تاريخ .
- ١٣٢ - عبد الرحمن الخميسى : مقال بعنوان «من فيلم صلاح الدين» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .
- ١٣٣ - نفسه : مقال بعنوان «الباب المفتوح ، نقد وسينما» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .
- ١٣٤ - عبد العال الحمامسى : مقال بعنوان «عن الكرنك يحدثنا نجيب محفوظ» ، ١٦ أبريل ١٩٧٦ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .

- ١٣٥ - عبد الفتاح البارودى : مقال بعنوان «الباب المفتوح» ، نقد الأسبوع ، بدون تاريخ .
- ١٣٦ - عبد المنعم سعد : مقال بعنوان «السينما المصرية فى موسم ٧٤» ، بدون تاريخ أو مصدر .
- ١٣٧ - عبد المنعم صبحى : مقال بعنوان «نداهة يوسف أدريس بين أحلام القرية الصغيرة ودمار المدينة الحديثة» ، ١٠ نوفمبر ١٩٧٥ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .
- ١٣٨ - عبد النور خليل : مقال بعنوان «فيتو سينمائى . لا يا يوسف شاهين» ، بدون تاريخ .
- ١٣٩ - عثمان العنتبلى : فيلم فى بيتنا رجل ، نقد الأسبوع ، بدون تاريخ .
- ١٤٠ - عزت الأمير : مقال بعنوان «أريد حلاً» ، ١٨ أبريل ١٩٧٥ .
- ١٤١ - علاء وحيد : مقال بعنوان «الطيور المهاجرة» ، بدون تاريخ ملفات المركز .
- ١٤٢ - علي أبو شادى : «السينما والأحداث الكبرى فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)» ، مجلة الهلال ، نوفمبر ١٩٨٤ .
- ١٤٣ - نفسه : مقال بعنوان «مرة أخرى مراكز القوى فى السينما التجارية» ، بدون تاريخ .
- ١٤٤ - فتحى غانم : حديث ، بدون تاريخ .
- ١٤٥ - فتحى فرج : مقال بعنوان «هل تتمخض الجبال عن فئران» ، بدون تاريخ .
- ١٤٦ - كلود ميشيل كلونى : «الظلال والأطياف فى قاموس السينما العربية» ، كتاب الهلال ، نوفمبر ١٩٨٧ .
- ١٤٧ - كمال النجمى : مقال بعنوان «ولكن المؤلف موافق» ، ٧/١٢/١٩٧١ .
- ١٤٨ - كمال رمزى : «ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربية» بحث مقدم إلى مركز دراسات الوحدة العربية وجامعة الأمم المتحدة ، مكتبة المستقبلات العربية البديلة ، الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع فى الوطن ، ١٩٨٥ .
- ١٤٩ - نفسه : «ثورة يوليو وحرب السويس فى السينما المصرية» ، مجلة الفنون ، السنة الخامسة ، عدد ٢٠ .
- ١٥٠ - نفسه : «أربعة موضوعات جديدة فى السينما العربية» ، مجلة الطريق ،

العدد الرابع . عدد خاص ، السنة ٤٧ ، مجلد ٤٧ ، تصدر كل شهرين ، سبتمبر ١٩٨٨ .

١٥١ - نفسه : «أصداء السبعينيات في رباعية يوسف شاهين» ، مجلة سينما ٨١ ، تصدر من الثقافة الجماهيرية . إدارة السينما ، العدد الأول والثاني ، ديسمبر ١٩٨١ .

١٥٢ - كمال رمزي : مقال بعنوان «القضية ٦٨ كوميديا أم مأساة» ، ٣١ ديسمبر ١٩٦٨ .

١٥٣ - لطفي الخولي : «المهابيل والأبطال» ، فكر وفن ، بدون تاريخ .

١٥٤ - ماري غضبان : مقال بعنوان «العصفور قضية ؟ . حديث مع يوسف شاهين» ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .

١٥٥ - مجدى فهمى : «نقطة فوق صفحة النيل» ، مجلة الشبكة ، ١٢ مارس ١٩٧١ أو ١٩٧٢ .

١٥٦ - محسن محمد : مقال بعنوان «قصة فيلم» ، بدون تاريخ .

١٥٧ - محمد السيد شوشة : مقال بعنوان «ضحايا الحب والمطر» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .

١٥٨ - محمد تبارك : مقال بعنوان «اللجنة احتارت أمام فيلم الباطنية والمخرج يتصور أنه من الروائع» ، أخبار اليوم ٤ / ١٠ / ١٩٨٠ .

١٥٩ - محمد سعيد مقال بعنوان «رأى» ، ٤ نوفمبر ١٩٧٥ ، من ملفات المركز .

١٦٠ - محمد عودة : مقال بعنوان «الفن والأرض» ، ٢ فبراير ١٩٧٠ .

١٦١ - محمد كامل القليوبى : مقال بعنوان «التلاقى . أزمة المثقفين أم أزمة الفيلم» ، السينما والفنون ، بدون تاريخ ، المركز .

١٦٢ - محمود قاسم : «البطل في سينما عز الدين ذو الفقار» ، سينما ٨٢ ، إدارة السينما (الثقافة الجماهيرية) .

١٦٣ - مصطفى درويش : «رقابة وسينما وأشياء أخرى» ، المركز الثقافى الفرنسى .

١٦٤ - نفسه : «ثورة يوليو والسينما والسياسة» ، كتاب الهلال ، تصدر عن دار الهلال ، السنة ٩٥ ، أغسطس ١٩٨٨ .

١٦٥ - د. نادية حليم : «مجلد السكان» . أشرف د. أحمد إسماعيل ، المركز القومى للبحوث الإجتماعية والجنائية - المسح الإجتماعى الشامل للمجتمع المصرى (١٩٥٢ - ١٩٨٠) ، ١٩٨٥ .

- ١٦٦ - **نادى سينما القاهرة** : «مقالات نقدية سينمائية متفرقة حول الأفلام الروائية (مجال البحث) سنوات الستينيات والسبعينيات» .
- ١٦٧ - **هاشم النحاس** : مقال بعنوان «خطوة على الطريق في شىء من الخوف» ١٥ فبراير ١٩٦٩ ، من ملفات المركز .
- ١٦٨ - **يعقوب وهبى** : «أمهات في المنفى» بدون تاريخ .
- ١٦٩ - **يوسف أدریس** : مقال بعنوان «إذا كنا قادرين على العظمة فلماذا التفاهة» ، صحيفة الأهرام ، بدون تاريخ .
- ١٧٠ - **يوسف شاهين** : «أريد أن أتحدث عن حقيقتى وحقيقة زمنى» ، حديث منشور ، بدون تاريخ أو مكان ، المركز الكاثوليكي .
- ملحوظة** : وردت معظم المقالات القديمة التى تم الحصول عليها من المركز الكاثوليكي للسينما بدون تواريخ مسجلة عليها .

(ب) مقالات عامة :

- ١ - **أحمد عبد العال** : «ثورة يوليو وثلاثون عاما من التاريخ» ، مجلة الفنون ، السنة الخامسة ، العدد ٢٠ ، مايو / يونية ١٩٨٤ .
- ٢ - **د. أسامة الغزالي حرب** : حوار بعنوان «تخطيم الأساطير» (أجراه الدكتور عمرو عبدالسميع ، الأهرام الإقتصادى ، بتاريخ ٧ / ١٠ / ١٩٨٨ .
- ٣ - **نفسه** : «المجتمع والإقتصاد في مصر . والبحث عن الهوية» ، مركز الدراسات الإستراتيجية ، الأهرام ، ٢٢ / ١ / ١٩٨٨ .
- ٤ - **نفسه** : «٣٠ عاما على ثورة يوليو» (الثورة والطبقة المتوسطة) ، جريدة الأهرام بتاريخ ١٩ / ٧ / ١٩٨٨ .
- ٥ - **جيمس دى هالوران** : «الإعلام الجماهيرى ، عرض من أعراض العنف أم سبب من أسبابه» ترجمة أحمد رضا ، المجلة الدولية للعلوم الإجتماعية (صادرة عن مركز مطبوعات اليونسكو) ، العدد ٣٧ ، السنة العاشرة ، أكتوبر / ديسمبر ١٩٧٩ .
- ٦ - **ديفيد هيرست** : «السادات» ، عرض صحيفة الأنباء ، ٢١ / ١١ / ١٩٨١ .
- ٧ - **سيد عبداللطيف أحمد** : «تطور القيم والأساليب الثقافية المرتبطة بالجماعات

- الطبقية» ، مجلد التدرج الإجتماعى ، المركز القومى للبحوث الإجتماعية والجنائية
، المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى من (١٩٥٢ - ١٩٨٠) .
- ٨ - عبد الخالق فاروق حسن : «الآثار الإجتماعية للإنتفاح الإقتصادى» ، شئون
عربية ، العدد التاسع ، نوفمبر ١٩٨١ .
- ٩ - ماك دبيرموت : «مصر من ناصر إلى مبارك» ، صحيفة الأحرار ، ٩ / ١٠ / ١٩٨٩ ،
نقلا عن مجلة (المجلة) .
- ١٠ - د . محمد قدرى حسن : «حالة الطوارئ فى التشريع المصرى ، الأهرام
الاقتصادى ، ٢٥ / ٤ / ١٩٨٨ .

ثالثا : كتب أجنبية

- Baker, Raymond William. Egypt's Uncertain Revolution Under Nasser and Sadat. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978.
- Baker, Raymond William. Egypt In Shadows. Films and the Political Order . American Behavioral scientist, vol. 17, No. 3, Jan. / Feb. 1974 , Sage publications inc.
- Bela, Balaza Theory of Film, University of California Press, Berkely, Los Angeles, 1959.
- Burch, Noel. Theory of Film, Practice, Princeton University Press, New York, 1981.
- Dekmejian, Hrair. Egypt Under Nasser. A Study In Political Dynamics, New York, State University of New York Press, 1971.
- Giannetti, Louis. Understanding Morres, 2nd. ed. Englewood , Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1976.
- Harik, Ilia F. The Political Mobilisation of Peasants, Bloomington, Indiana University Press, 1974.
- Hinnebush, Raymond A. Egyptian Politics under Sadat, The Post Populist Development of An Authoritarian - Modernizing State, Cambridge University Press., 1985.
- James, Manaco, How to Read a Film ? New York, Oxford University, Press, 1981.
- Jarvie, I.C., Movies As Social Criticism Aspects of their Social Psychology, The Scarecrou Press, Inc., Metuchen, No. 50, London, 1978.

- Jowett, G. Linton. Movies as mass communication, Volume 4, The Stage Commtext Series, Beverly Hills, London, 1980.
- Kays, Doneen. Frogs and Scorpions, Egypt, Sadat and the Media, Frederick Muller Limited, London, 1984.
- Madsen, Roy Paul . The Empact of Film, MacMillian Publishing,Co., INC., 1973.
- Mast, Gerarld and Marshall Cohen, eds., Film Theory and Criticism,' New York, Oxford University Press, 1973.
- Nutting, Anthony, Nasser, E P.Dutton, Co., Inc., New York, 1972.
- Perlmutter, Amos. Egypt. The Praetorian State, Transaction Books, New Brunswick, New Jersey, 1974.
- Philips, Davis, Cinema Politics and Society in America, New York, Martin's Press, 1981.
- Stephen, Heath, Questions of Cinema. "MacMillan Press, td., London, 1981.
- Waterbury. The Egypt of Nasser and Sadat, The Political Economy of the Two Regimes, Guildford, Surrey, Princeton University Press, 1984.
- Waterbury. Burdens of the Past, Options for the Future, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978.
- Whitney, Frederick. C., Mass Media and mass Communication in Society, California State University, San Diego, Brown Company Publishers, 1975.

رابعًا : مقابلات

- ١ - أحمد رأفت بهجت / الناقد السينمائي بتاريخ ١٩٨٩/٢/٤
- ٢ - خيرية البشلاوى / الناقد السينمائي بتاريخ ١٩٨٩/١/١٥
- ٣ - سامى السلامونى / الناقد السينمائي بتاريخ ١٩٨٩/٢/١٧
- ٤ - سمير فريد / الناقد السينمائي بتاريخ ١٩٨٩/٣/١٧
- ٥ - د. محمد القليوبى / الناقد السينمائي بتاريخ ١٩٨٩/١/٢١
- ٦ - مصطفى درويش / الناقد السينمائي بتاريخ ١٩٨٩/٣/٢٣
- ٧ - صلاح أبو سيف / المخرج السينمائي بتاريخ ١٩٨٩/٢/٢٩

خامسًا : وثائق

- ١ - الميثاق
وزارة الإعلام ، الهيئة العامة للاستعلامات ،
مطابع الهيئة العامة للاستعلامات ، القاهرة ،
١٩٦٢/٣/٢١ .
- ٢ - برنامج ٣٠ مارس
وزارة الإعلام ، الهيئة العامة للاستعلامات ،
مطابع الهيئة العامة للاستعلامات ، القاهرة ،
١٩٧٢ .
- ٣ - دستور ١٩٥٦
المطابع الأميرية ، القاهرة .
- ٤ - دستور ١٩٧١
الهيئة العامة للاستعلامات ، القاهرة .
- ٥ - مجموعة دساتير (١٩٥٦ ،
١٩٦٤ ، ١٩٧١)
مركز التنظيم والميكرو فيلم - نصوص وتحليل ،
جريدة الأهرام ، ١٩٧٧ .
- ٦ - التعليمات الخاصة
بالرقابة على الأفلام
الصادرة في فبراير ١٩٤٧ ، عن إدارة الرعاية
والإرشاد الإجتماعى بوزارة الشؤون الإجتماعية .
- ٧ - القانون رقم ٤٣٠ لسنة
١٩٥٥
الخاص بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية
ولوحات الفانوس السحرى والأغاني والمسرحيات
والمونولوجات والإسطوانات وأشرطة التسجيل
الصوتية .

- ٨ - قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ الفنية صادر بتاريخ ٢٨ / ٤ / ١٩٧٦ . بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات
- ٩ - خطاب الرئيس جمال عبدالناصر خطاب الرئيس جمال عبدالناصر
- ١٠ - مجموعة تصريحات وبيانات الرئيس جمال عبدالناصر
- ١١ - ورقة أكتوبر مقدمة من الرئيس أنور السادات ، الهيئة العامة للاستعلامات .
- ١٢ - قانون حماية القيم من العيب صادر في ١٥ مايو ١٩٨٠ بالقانون رقم ٩٥ لسنة ١٩٨٠ .
- ١٣ - خطاب الرئيس أنور السادات خطاب الرئيس أنور السادات
- ١٤ - خطاب الرئيس أنور السادات خطاب الرئيس أنور السادات
- في الاجتماع الطارئ للجنة المركزية ، منتصف يونيو ١٩٧٨ ، الهيئة العامة للاستعلامات .
- للتلفزيون الإيطالي عن آخر التطورات في ٢٤ / ٦ / ١٩٨٧ .

محتويات الكتاب

مقدمة	٥
الباب الأول : سينما الستينيات وانعكاسات الحكم الشمولي	١١
الفصل الأول - الخمسينيات وبذور سينما الماضي	١٣
أولاً - الثورة والوعى بأهمية السينما	١٣
ثانياً - سينما سنوات الثورة الأولى	١٦
ثالثاً - الأبنية السياسية وضرب الديمقراطية وبذور سينما الخوف	٢٧
رابعاً - بداية رأسمالية الدولة وإرهاصات القطاع العام السينمائي	٣٦
خامساً - كاريزما عبد الناصر وسينما اللجوء إلى الماضي	٤٢
الفصل الثاني - إعلان الاشتراكية وسينما ظلال الخوف والعسكر	٤٩
أولاً - الدولة والجماهير والسينما	٤٩
١ - النخبة الحاكمة وطبيعة حكم العسكر	٤٩
٢ - النظرية والمنهج والفكر	٥٣
٣ - الاشتراكية الفوقية وتغيير هياكل المجتمع	٥٨
٤ - غياب الديمقراطية	٦٣
ثانياً - الإطار التنظيمي لتجربة السينما في الستينيات	٦٩
١ - اضطراب المجال الثقافي في الستينيات	٦٩
٢ - الرقابة ومحاصرة حرية التعبير	٧٢
٣ - القطاع العام السينمائي	٨٢
ثالثاً - سينما الخوف والعسكر	٩٢
الفصل الثالث - ظواهر سينما الهزيمة	١١٥
- حرب الأيام الستة والسينما	١١٥
- سينما الضوء الأخضر	١٢٥

الباب الثانى : سينما السبعينيات والانفتاح الاستهلاكى	١٢٩
الفصل الأول - موت عبد الناصر وسينما الاقتصاص من الماضى...	١٣١
أولاً - مقدمة تاريخية عن حركة ١٥ مايو ١٩٧١	١٣١
ثانيًا - الإطار الإنتاجى لسينما السبعينيات	١٣٣
ثالثًا - من ظواهر سينما السبعينيات ، سينما مراكز القوى	١٣٦
الفصل الثانى - حرب أكتوبر والسينما	١٤٩
أولاً - سينما التجارة بأكتوبر	١٥٢
ثانيًا - سينما النكسة فى سينما الانتصار	١٥٨
- سينما التجارة بالنكسة	١٥٩
- سينما التعرض للنكسة	١٦٣
الفصل الثالث - الانفتاح الاقتصادى وسينما الانفتاح	١٦٩
أولاً - الانفتاح الاقتصادى	١٦٩
ثانيًا - اختلال نسق القيم فى المجتمع المصرى وأثر ذلك على معايير	
النجاح الجماهيرى للأفلام	١٧٤
ثالثًا - سينما الجمهور الجديد فى مواجهة سينما التنبيه والوعى	١٧٨
- سينما الوعى والتنبيه	١٨٣
- سينما الجمهور الجديد	٢٠١
الفصل الرابع - ديموقراطية السادات ومحاصرة حرية	
التعبير والرأى	٢١٥
أولاً - الرقابة والسينما وأحداث السبعينيات الكبرى	٢١٥
ثانيًا - إرهابات سينما العنف والدم واغتيال الرئيس	٢٢٧
الخاتمة	٢٣٧
مصادر الكتاب ومراجعته	٢٤٧

رقم الإيداع ١٠٠٨٧ / ١٩٩١

الترقيم الدولي x - ٠٠٨٠ - ٠٩ - ٩٧٧

مطابع الشروق

المنامة، ١٦ شارع جواد حسي - هاتف: ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
بيروت، ص ب : ٨٠٩٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

هَذَا الْكِتَابُ

● سياسى وسينمائى معًا ..

أرادت مؤلفته أن تشبع هوايتها ، وتقدم دراسة فنية عن السينما المصرية في الستينات والسبعينات ، فغلبها تخصصها وأصلت هذه الدراسة الفنية في دراسة تحليلية لسياسة عبد الناصر والسادات .
وبرعت في الدراستين معًا ، وعالجتهما باقتدار ، ومزجتهما في براعة ، وقدمتهما في هذا الكتاب بعنوان .. « السياسة والسينما في مصر ١٩٦١ إلى ١٩٨١ » .

● وبرشاقة العرض والتحليل ، التى عرفها بها مشاهدوها في برنامجها التليفزيونى

المتميز « نادى السينما » تمضى بنا د. درية شرف الدين في بانوراما سياسية وسينمائية مثيرة وممتعة ، تعرض لنا فيها لقطات حية تنبض بالفكر المتقدم والرؤية المنفتحة والرأى الموضوعى في توجهات وممارسات عقدين هما من أخطر عقود تاريخنا الحديث كله ، وأثر تلك التوجهات وانعكاسات هذه الممارسات على مسيرة صناعة هى أخطر وأضخم صناعاتنا الثقافية .. سينمانا المصرية .

فالخمسينات وتراجع المشاركة السياسية .. فيذور سينما الخوف ..

والدولة والجماهير والسينما من خلال وجود النخبة العسكرية الحاكمة في مصر الستينات ..

والاشتراكية الفوقية وتجربة التأميم والقطاع العام السينمائى ..

وغياب الديمقراطية وغياب السينما عن أحداث مصر الكبرى .. وسينما فلال الخوف والعسكر ..

ونكسة عام ١٩٦٧ .. وسينما الهزيمة .. ثم سينما الضوء الأخضر ..

والسبعينات ابتداء بحركة ١٥ مايو .. وسينما الاقتصاص من الماضى ..

ونصر أكتوبر .. وسينما التجارة به ، وكذا النكسة في سينما الانتصار ..

واختلال نسق القيم في المجتمع المصرى ، والجمهور الجديد للانفتاح ..

وديمقراطية السبعينات ومحاصرة الرأى والتعبير ..

ثم إرهابات سينما العنف والدم واغتيال الرئيس .

● كل هذه القضايا المثيرة للكثير من الجدل فى الرأى بعد الرؤية ، تقدمها هى وغيرها ،

د. درية شرف الدين فى هذا الكتاب .. بكل الموضوعية والاقتدار .

● وتنتصر فى جميعها للممارسة الحقيقية للديمقراطية ، الطريق الوحيد ، كما تقول ،

« لازدهار الحياة فى مصر فى مجالاتها المختلفة . ومعها لن تصبح السينما المصرية

سينما غائبة ، ولكنها ستكون أحد أهم وسائل المشاركة فى تطوير الحياة فى مصر إلى

الأفضل » .

ابراهيم اعلم